



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GRADUAÇÃO**

CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

CAIO HENRIQUE SANTANA CHAVES

DEUSAS DA PRAÇA DA REPÚBLICA: Usos do passado e ensino de história

**RECIFE
2024**

CAIO HENRIQUE SANTANA CHAVES

DEUSAS DA PRAÇA DA REPÚBLICA: Usos do passado e ensino de história

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em história

Orientador: Renato Pinto

RECIFE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Chaves, Caio Henrique Santana.

Deusas da praça da república: usos do passado e ensino de história / Caio Henrique Santana Chaves. - Recife, 2024.

116 p. : il., tab.

Orientador(a): Renato Pinto

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, História - Licenciatura, 2024.

Inclui referências.

1. Cidade do Recife. 2. Monumentos. 3. Usos do passado. I. Pinto, Renato . (Orientação). II. Título.

730 CDD (22.ed.)

CAIO HENRIQUE SANTANA CHAVES

DEUSAS DA PRAÇA DA REPÚBLICA: usos do passado e ensino de história

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em história.

Aprovado em: 24/10/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Renato Pinto (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. José Feitosa (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Mestre Rafael Arruda Silva (Examinador Externo)

Universidade Federal Rural de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Está tarefa desafiadora e ao mesmo tempo instigadora se encerra enfim. Sou grato primeiramente a Deus, por ter me possibilitado a confiança e calma necessárias para realizar tranquilamente, apesar dos imprevistos e empecilhos, tanto a pesquisa na segunda metade do ano passado, quanto a escrita nos primeiros meses deste.

Agradeço especialmente à minha amada mãe, Simone, que sempre lutou com unhas e dentes pelos seus filhos, sempre se mostrou forte e inteligente, e além disso, sempre me apoiou nas diversas fases da vida. Tenho orgulho de ser seu filho. Espero continuar lhe orgulhando cada vez mais.

Também agradeço ao professor Renato Pinto, pela orientação e compreensão durante esse processo. Cada reunião retirava um peso das minhas costas, fazendo-me entender que este trabalho estava se desenvolvendo e ganhando forma. Os caminhos desta pesquisa não surgiram sem o seu auxílio.

Aos queridos amigos que fiz nesse lugar, Alexandro Barbosa, Janine Figueiredo, Janise Souza, Javan Pontes, João Eduardo e Natália Gouveia. Todos vocês, apesar do meu constante silêncio e sumiço, nunca deixaram de estar ao meu lado, obrigado pelos momentos que passamos nessa jornada.

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo desenvolver uma análise sobre oito estátuas de divindades romanas situadas na Praça da República, localizada na cidade do Recife. Observando os respectivos monumentos, serão abordadas questões que visam compreender, a princípio, o contexto histórico em que as obras foram instaladas no local. Com o objetivo de destacar uma parcela do papel das estátuas ao longo dos séculos, serão tratados aspectos da arte escultórica romana, enfatizando as imagens produzidas durante o império de Augusto (14 a.C - 27 d.C). Em seguida, refletindo quanto aos usos do passado, analisar de que forma esta prática se relaciona com os interesses presentes na translocação de tais símbolos da antiguidade para a contemporaneidade. Considerando as estátuas como obras de arte, dotadas de escolhas estéticas, o trabalho também trata da maneira como cada estátua da praça representa a sua respectiva deusa romana. Por fim, reconhecendo a importância da história local e de seu papel no ensino de história, este trabalho irá, após discorrer sobre a importância da aula de campo para a disciplina escolar de história, apresentar um planejamento desta experiência de ensino situada na Praça da República, possuindo como enfoque temático os monumentos supracitados.

Palavras-chave: Usos do passado; monumentos; cidade do Recife

ABSTRACT

The main objective of this work is to develop an analysis of eight statues of Roman deities located in Praça da República, located in the city of Recife. Observing the respective monuments, questions will be addressed that aim to understand, in principle, the historical context in which the works were installed at the site. With the aim of highlighting part of the role of statues over the centuries, aspects of Roman sculptural art will be discussed, emphasizing the images produced during the Augustan empire (14 BC - 27 AD). Then, reflecting on the uses of the past, analyze how this practice relates to the current interests in the translocation of such symbols from antiquity to contemporary times. Considering statues as artworks, endowed with aesthetic choices, the work also deals with the way in which each statue in the square represents its respective Roman goddess. Finally, recognizing the importance of local history and its role in teaching history, this article will, after discussing the importance of field classes for the school subject of history, present a plan for this teaching experience located in Praça da República, with the thematic focus on the aforementioned monuments.

Key-words: Past uses; statues; Recife city

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Desenho do Passeio Público do Rio de Janeiro	33
Figura 2 -	Vista Aérea do Parque de Nassau	34
Figura 3 -	Largo do Teatro e Palácio do Governo	35
Figura 4 -	Palácio do Governo	36
Figura 5 -	Fotografia do Campo das Princesas	38
Figura 6 -	Fotografia do Campo das Princesas	38
Figura 7 -	Estátua em meio corpo de Maurício de Nassau	40
Figura 8 -	Estátua do Engenheiro Louis Léger Vauthier	41
Figura 9 -	Monumento aos heróis da Revolução de 1817	42
Figura 10 -	Estátua da deusa Minerva	44
Figura 11 -	Estátua da deusa Juno	44
Figura 12 -	Estátua da deusa Têmis	45
Figura 13 -	Estátua da deusa Diana	45
Figura 14 -	Estátua da deusa Vesta	46
Figura 15 -	Estátua da deusa Ceres	46
Figura 16 -	Estátua da deusa Flora	47
Figura 17 -	Estátua de Níobe	47
Figura 18 -	Estátua Diana de Gabies	48
Figura 19 -	Catálogo da fundição J.J Ducel et Fils	49

Figura 20 -	Catálogo da fundição J.J Ducel et Fils	49
Figura 21 -	Escultura Augusto de Prima Porta	56
Figura 22 -	Escultura Cabeça de um Homem Velho	57
Figura 23 -	Fotografia da Coluna de Trajano	58
Figura 24 -	Fotografia da Coluna de Trajano	58
Figura 25 -	Estátua colossal de Marte: Pyrrhus	61
Figura 26 -	Escultura Júpiter Tonante	62
Figura 27 -	Detalhe as costas da Estátua de Minerva	71
Figura 28 -	Detalhe as costas da Estátua de Juno	71
Figura 29 -	Detalhe as costas da Estátua de Ceres	71
Figura 30 -	Detalhe as costas da Estátua de Níobe	72
Figura 31 -	Detalhe as costas da Estátua de Vesta	72
Figura 32 -	Fotografia da escultura Atena de Varvakeion	76
Figura 33 -	Escultura Juno Campana	78
Figura 34 -	Escultura Themis de Rhamnosus	80
Figura 35 -	Pintura Justiça por Pierre Subleyras	81
Figura 36 -	Escultura Diana de Versalhes	82
Figura 37 -	Escultura Hestia Giustiniani	84
Figura 38 -	Escultura de Ceres, Museu do Vaticano	85
Figura 39 -	Escultura de Flora, Museu Capitolino	86
Figura 40 -	Escultura Níobe e sua Filha Mais Nova	88

Figura 41 -	Gravura presente nas laterais do pedestal do Monumento em Homenagem aos heróis de 1817	96
Figura 42 -	Gravuras presentes nas laterais do pedestal do Monumento em Homenagem aos heróis de 1817	96
Figura 43 -	Gravuras presentes nas laterais do pedestal do Monumento em Homenagem aos heróis de 1817	96
Figura 44 -	Fotografia de Estátua de deusa da Praça da República vestida de divindade de religiões de matriz africana	102

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	13
	2. 1 Monumentos.....	13
	2. 2 Espaço e lugar.....	15
	2. 3 Usos do Passado.....	16
	2. 4 Modernização, modernismo e modernidade.....	22
3	A MODERNIZAÇÃO DA CIDADE DO RECIFE NO SÉCULO XIX.....	25
	3. 1 Dos Jardins de Friburgo ao Campo das Princesas.....	31
4	AS ESTÁTUAS DA PRAÇA DA REPÚBLICA.....	40
	4. 1 Os monumentos da praça.....	40
	4. 2 A recepção das obras.....	50
5	A ESCULTURA NA ROMA ANTIGA.....	54
	5. 1 Classificando as esculturas romanas.....	54
	5. 2 O estilo romano.....	58
	5. 3 Estátuas de culto: O Papel dos Monumentos na Religião Romana.....	59
	5. 4 As esculturas no Império de Augusto.....	60
6	USOS DO PASSADO.....	65
	6. 1 Usos da paisagem: O monumento como ferramenta política.....	65
	6. 2 Um encontro de damas: a questão do gênero das divindades da praça.....	66
	6. 3 As estátuas como representações das divindades: Uma análise comparativa..	74
7	ENSINO DE HISTÓRIA: EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E AULA DE CAMPO... 90	
	7. 1 Educação e Patrimônio.....	90
	7. 2 Visita a Praça da República.....	94
	7. 3 Conclusão.....	103
8	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Tempo e Espaço, duas variáveis de extrema complexidade, que se encontram presentes em diversos campos do conhecimento, dotados de diferentes interpretações e aplicações. No que diz respeito a história, é possível destacar inicialmente a discussão abordando dois grandes contribuintes para a área, os historiadores franceses Marc Bloch e Fernand Braudel. Segundo Bloch, a história é a ciência dos homens no tempo.¹ Braudel, por sua vez, complementa a visão apresentada por Bloch, adicionando a esta a perspectiva geográfica. O autor considera que o espaço, ainda que sofra mudanças, é uma estrutura da história.²

Pensar o lugar³ também significa refletir sobre suas alterações, seus antigos usos, seus detalhes e as decisões envolvidas em outros tempos que compuseram o projeto de tais edifícios, pontes, praças, fontes e monumentos. Aquilo que, observado pelas lentes de um receptor distraído possivelmente será entendido como um objeto meramente estético, pode conter uma extensa profundidade de carga histórica, que é amplamente capaz de contribuir de alguma forma para a compreensão da ação dos homens em um determinado período.

Este é o caminho que será percorrido ao longo das páginas deste trabalho. Possuindo como tema central as oito estátuas de divindades romanas situadas na Praça da República, no bairro de Santo Antônio, Recife. Os objetivos da presente pesquisa dizem respeito a analisar as possíveis motivações e em que contexto tais monumentos que referenciam símbolos da antiguidade romana foram instalados na atual capital de Pernambuco. Para melhor compreender este processo, será utilizada a dimensão dos usos do passado, ação que será maior detalhada posteriormente, mas que pode ser brevemente esclarecida como o ato de se apropriar de símbolos e narrativas do passado para legitimar algum fim político em um contexto contemporâneo. Nesse caso, a instalação das estátuas da na praça serão analisadas como uma translocação de imagens da antiguidade para o século XIX na cidade do Recife.

¹ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2002

² BRAUDEL, Fernand. 1997 *Géohistoire: la société, l'espace et le temps*.

³ O termo lugar é aplicado neste contexto de acordo com a definição do geógrafo estadunidense Yi-Fu Tuan, que conceitua lugar como o espaço enriquecido pelas experiências, subjetividades, sentimentos e vivências. As definições deste trabalho quanto a distinção entre espaço e lugar serão devidamente realizadas em um tópico da fundamentação teórica.

Neste contexto, se faz necessário, dedicar um capítulo para abordar o cenário em que os monumentos se encontram no período em questão. O trabalho apresenta as ações movidas pelos representantes da província, durante o século XIX, para reformular a cidade e instruir os cidadãos que nela habitam segundo normas de conduta. Devidamente estabelecido o tempo e sua mentalidade, torna-se também fundamental analisar especificamente o espaço em que as estátuas estão situadas, traçando uma breve trajetória da Praça da República ao longo dos séculos, além de discorrer sobre os jardins e o conceito de passeio público.

Com relação ao tema central deste trabalho, será feita uma breve introdução sobre a escultura na Roman Antiga, especificamente as “estátuas de culto”, buscando traçar relações entre os monumentos da antiguidade e as obras que ornamentam a praça. Para maior efeito de comparação, serão destacadas as imagens e os objetivos da produção de esculturas durante o império de Augusto (27 a.C a 14. d.C). Enquanto um trabalho historiográfico, o presente trabalho tem como objetivo principal analisar de que maneira as deusas da Praça da República se configuram como um uso do passado da antiguidade. Quais teriam sido os motivos para esta escolha estética, chamando a atenção para a distância temporal e espacial entre a cidade do Recife e os herdeiros territoriais do antigo Império Romano. Além disso, através da pesquisa no acervo digital de jornais e revistas impressos do século XIX, foi construído um breve levantamento sobre a recepção do público quanto às estátuas na época em que foram instaladas.

Por fim, levando em consideração que este trabalho se configura como uma atividade de conclusão de curso pertencente à área de licenciatura em história, uma parcela desta pesquisa diz respeito às possibilidades da realização de uma aula de campo situada na Praça da República, sendo a temática central as estátuas supracitadas. Nesse contexto, foi feita uma reflexão acerca do método de ensino de história, a importância da aula extraclasse para a disciplina, além da elaboração de um plano de aula descrevendo os objetivos e procedimentos da atividade.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Monumentos

Presentes nos mais diversos lugares, servindo aos mais diversos fins, os monumentos compõem a paisagem urbana, adicionando um toque de arte e cultura à paisagem caracterizada pela repetição de formas e cores das construções e veículos. Partindo de uma perspectiva mais complexa, “monumento” é um conceito envolvido em discussões quanto ao seu significado e propósito. Nesse sentido, faz-se necessário se aprofundar na reflexão sobre os usos e as diferentes definições quanto ao que são de fato os monumentos.

Segundo Alois Riegl, o monumento pode ser definido como uma criação humana dotada do propósito de preservar no futuro da sociedade determinadas ações ou destinos dos homens.⁴ Visando complementar a definição apresentada por Riegl, torna-se fundamental focar a reflexão acerca dos monumentos realizada pela historiadora Françoise Choay, para a autora, o monumento

[...] caracteriza-se, assim, pela sua função identificatória. Pela sua materialidade, ele intensifica a função simbólica da linguagem, corrigindo a sua volatilidade, e apresenta-se como um dispositivo fundamental no processo de institucionalização das sociedades humanas. Em outras palavras, ele tem por vocação ancorar sociedades humanas em um espaço natural e cultural, e na dupla temporalidade dos humanos e da natureza. (CHOAY, 2009. p. 12)

Quanto à etimologia da palavra, o conceito de monumento está diretamente ligado a lembrar, estabelecer uma conexão entre a sociedade contemporânea em que o *memento* se encontra e o indivíduo ou evento que este busca recordar. A palavra possui origem grega, derivada de *mnemosyne*, relacionada aos significados de “alertar” e “lembrar”. Sobre a influência da língua latina no desenvolvimento do conceito, a historiadora Gisele Barbosa enfatiza a figura de Moneta, deusa romana da memória, nome que compartilha a raiz etimológica com a palavra em latim

⁴ RIEGL. O culto moderno aos monumentos. 2014 p. 31

monumentum. Estas derivam do verbotatino moneo, que neste contexto, possui o sentido de “gerar reflexão” e “lembrar”.⁵

Com o objetivo de classificar os monumentos, Riegl estabelece três grupos que servem como base para diferenciar e compreender, levando em conta suas especificidades, cada tipo de obra. O historiador distingue os monumentos em voliveis, históricos e da antiguidade. Os voliveis são obras que foram projetadas pelos seus autores como um objeto destinado a lembrar um evento do passado. Os históricos, por sua vez, são aqueles que relembram um momento, mas esta não seria a intenção original do autor, sendo o aspecto rememorativo da obra atribuído no presente. De forma mais simples, os monumentos da antiguidade são obras que, independentemente do significado e do motivo de sua existência, recebem este valor pela longevidade, o reconhecimento da relevância destes ao resistir às transformações do tempo.⁶

Considerando a classificação estabelecida por Riegl, as estátuas analisadas no presente trabalho serão compreendidas como um conjunto de monumentos históricos. As obras se inserem nesta categoria pelo fato de que sua instalação não foi realizada para lembrar um momento específico. O coletivo de figuras localizadas no centro da praça difere, neste sentido, dos demais monumentos do espaço. Todas as demais estátuas presentes na Praça da República pertencem ao grupo dos monumentos voliveis, ou seja, possuem como principal objetivo lembrar e homenagear.

O conceito se desenvolveu de maneira mais acentuada em meio à efervescência cultural na Itália do século XV. Nesse contexto, surge uma concepção inovadora de memória, onde a valorização dos monumentos históricos transcende as recordações patrióticas do poder e da grandiosidade do antigo Império.⁷ A partir de então, o mérito de um monumento é medido tanto pelo seu valor artístico, quanto histórico, ampliando a definição para incluir obras completas, fragmentos e inscrições. No século XVI, a Itália se tornou o centro de uma busca por vestígios da Roma Antiga, que a princípio foram denominados "antiguidades". Este processo esteve relacionado a valorização da herança romana, fator característico do

⁵ BARBOSA, Gisele. Estátuas de deuses e iconografia numismática na romatardo-republicana. In: BELTRÃO, Cláudia; SANTANGELO, Federico. Estátuas na religião romana. Statues in Roman Religion. 2020 p. 21

⁶ RIEGL. O culto moderno aos monumentos. 2014. p. 38

⁷ Op.cit. p. 40

Renascimento.⁸ Sobre o apelo à memória romana, enquanto objetos produzidos pelos romanos, estes não foram a princípio definidos como “monumentos históricos”, mas foram classificados como “antiguidades”, o termo deriva de “antiquitates” substantivo plural desenvolvido por Varrão (116 - 26 a.C) para se referir a aglutinação de obras antigas.⁹

Neste primeiro momento, foi realizado um breve levantamento sobre os monumentos na perspectiva de Alois Riegl e Françoise Choay. Em geral, os monumentos se caracterizam como obras criadas com a finalidade de lembrar algo ou alguém. Estas construções, acabam então por realizar um resgate de símbolos da história de um determinado espaço. Prática comum em dimensões muito além das sólidas formas de estátuas e bustos. Os usos do passado se manifestam em muitos sentidos, estes serão previamente discutidos posteriormente.

2. 2 Espaço e lugar

Comumente utilizados como sinônimos, os conceitos de espaço e lugar se aplicam especialmente no campo da geografia, servindo de base para a compreensão de ideias mais complexas sobre o estudo das formações e divisões do planeta Terra. De forma geral, pode-se compreender o espaço como uma área geograficamente delimitada, sendo assim desprovido de significado e exterior ao indivíduo. O lugar, por sua vez, é um espaço dotado de sentido. É o lar, o local de trabalho, um parque ou loja. Está atrelado a sentimentos e se encontra diretamente ligado às experiências pessoais.¹⁰ Em concordância com a definição apresentada, o geógrafo estadunidense Yi-Fu Tuan, principal autor no que diz respeito a discussão sobre os termos em questão, afirma que:

O lugar é um centro de significado construído pela experiência. É conhecido não apenas através dos olhos e da mente, mas também da percepção, atitudes e valores do meio ambiente através dos modos de experiência mais passivos e diretos, os quais resistem à objetificação. (TUAN, Yi-Fu. 2018. p. 5)

⁸ RIEGL, Alois. O culto moderno aos monumentos. 2014. p. 41

⁹ CHOAY, Françoise. O patrimônio em questão: antologia para um combate. 2009. p. 17

¹⁰ CAVALCANTE, Sylvia; ELALI, Gleice A. Temas básicos em psicologia ambiental. 2017. capítulo 14, parágrafos 1 e 2.

Quanto ao espaço, para além da breve explanação sobre como este se configura como uma dimensão mais abstrata em comparação a ideia de lugar, ainda segundo Tuan, o espaço se fundamenta pela capacidade de movimento, sendo esta ação geralmente relacionada a presença de lugares e objetos. O espaço se manifesta em elementos como a distância entre dois lugares, a localização de um lugar ou área formada por um conjunto de lugares.¹¹

Portanto, o conceito de lugar e espaço utilizados neste trabalho se alinham à definição desenvolvida por Tuan. Atribuindo dessa forma ao “lugar” Praça da República mais do que os sentidos geográficos do “espaço”. Considera-se assim, para os propósitos desta pesquisa, os significados e experiências relacionados à praça.

2.3 Usos do Passado

Os usos do passado podem ser definidos como apropriações e releituras feitas de períodos, figuras, símbolos e narrativas pertencentes a um tempo anterior com uma finalidade no presente. Estas construções se utilizam do passado para legitimar certos ideais e interesses em um determinado contexto contemporâneo.¹² Nesse sentido,

[...] qualquer discurso histórico é suscetível de usos políticos, quer isso se deva ao seu autor, aos seus destinatários ou mesmo que deva ser atribuído à relação particular que estes mantêm com os primeiros. (HARTOG & REVEL, 2001. p.14)

Na obra: “História Antiga e Usos do Passado”, o historiador Glaydson Silva analisa, entre outras questões, a maneira como o regime de Vichy se apropriou da história antiga para defender a colaboração com a Alemanha Nazista que ocupou o território francês durante os anos de 1940 a 1944.¹³ Através desta abordagem se faz um deslocamento da história antiga que, se anteriormente acabava ocupando um local de certo isolamento mediante as efervescentes discussões contemporâneas, torna-se o foco de uma nova abordagem que realiza uma ligação entre este período e a contemporaneidade.

¹¹ TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar. p. 3. 1983.

¹² PEDROSA, Gabriel Medeiros Alves . Cinema, historiografia e usos do passado. p. 104

¹³ SILVA, Glaydson José da. História antiga e usos do passado. 2007

Segundo Glaydson, os estudos sobre a relação entre a antiguidade e o contemporâneo se tornaram o foco de muitos trabalhos recentes.¹⁴ Entre outros exemplos, cabe destacar, a princípio, o livro *“Roman Officer and English Gentlemen”*¹⁵ escrito pelo historiador Richard Hingley. Nesta obra, o autor trata da forma como arqueólogos, influenciados pela mentalidade do imperialismo inglês, construíram uma imagem de Roma que, juntamente com o conceito de romanização, fundamentaram o expansionismo britânico do século XX. Visando reforçar a historiografia brasileira no que diz respeito a usos do passado e antiguidade, cabe destacar o trabalho conjunto organizado por Renata Garraffoni, Pedro Funari e Renato Pinto: *“O Imperialismo Romano: novas perspectivas a partir da Bretanha.”* O livro reúne quatro artigos de Richard Hingley, realizando uma primeira publicação deste material em português. Estes estão conectados à discussão acerca das apropriações feitas pelos britânicos do conceito de romanização, ou expansão romana.¹⁶ Compartilhando do mesmo sentido da análise de Hingley, no ano de 2010 é o escrito o livro *“Classics and Imperialism in the British Empire”* escrita por Mark Bradley¹⁷ que examina como o estudo da antiguidade clássica foi usado para justificar e legitimar o imperialismo inglês. Alternando o foco da Inglaterra e o seu império para os regimes fascistas do século XX, se inserem neste contexto de usos do passado a obra: *“From Ancient to Modern”* de Jan Nelis que aborda o mito da romanita, criado durante o regime fascista de Mussolini.¹⁸ Por fim, um último exemplo é o livro *“Greeks, Romans, Germans”* de Johan Chapoutot.¹⁹ A autora trata de como ocorreu o uso, pelos nazistas, do passado clássico greco - romano. Percebe - se, através dos exemplos citados, como o uso da Antiguidade está diretamente ligado à construções identitárias e autoritárias. O mesmo acaba acontecendo também com o medieval. O livro *“Cavaleiros de Cola, Papel e Plástico”* de Carlile Lanzieri Júnior²⁰ aborda os usos do passado medieval no mundo contemporâneo. Trata-se especialmente das apropriações feitas pela extrema direita de símbolos oriundos do período comumente denominado Idade Média.

¹⁴ Op.cit. p. 26

¹⁵ HINGLEY, R. *Roman Officers and English Gentlemen*. London: Routledge. 2000

¹⁶ _____ *O Imperialismo Romano: Novas Perspectivas a partir da Bretanha*. 2010.

¹⁷ BRADLEY, Mark. *Classics and Imperialism in the British Empire*. 2010

¹⁸ NELIS, JAN. *From Ancient to Modern*. 2011

¹⁹ CHAPOUTOT, Johann. *Greeks, Romans, Germans*. 2016

²⁰ LANZIERI JÚNIOR, Carlile. *Cavaleiros de Cola, Papel e Plástico*. 2021

Refletir quanto aos usos e abusos do passado é uma tarefa que combina a compreensão de espaçamentos temporais distintos, passado e presente, visando analisar como o segundo se apropria do primeiro. Segundo o historiador Caio Boschi, muitos aspectos da vida humana que hoje são percebidos com naturalidade, são invenções de outra época.²¹ Sendo assim, invenções são encontradas em cada detalhe dos complexos mecanismos que movem o mundo e sociedade ao longo do tempo. Entretanto, os usos do passado transcendem a esfera do autoconhecimento e da consciência da historicidade. Quando se utiliza a expressão “abusos do passado”, por exemplo, o debate é pautado geralmente pela discussão sobre uma ressignificação considerada absurda de símbolos e eventos históricos, movida por um objetivo claro e direto, a legitimação de um discurso político.

É possível visualizar a forma como o passado vem se tornando cada vez mais requisitado pela ala conservadora da sociedade, ação influenciada especialmente pela repulsa à conjuntura social atual e a concepção de um passado glorioso que há de ser resgatado. Apesar desse ponto, não necessariamente os usos do passado estão exclusivamente associados a regimes políticos que visam legitimar suas ações. Muitos trabalhos, especialmente no âmbito das dissertações, têm analisado os usos do passado no cinema, arquitetura, entre outros.²² Nesse sentido, faz-se necessário mencionar o artigo escrito por Rafael Arruda Silva (mestre pela UFRPE) e Renato Pinto (doutor pela Unicamp). A pesquisa aborda a perspectiva dos usos do passado tendo como base as estátuas situadas na Ponte Maurício de Nassau, no contexto da modernidade do Recife no início do século XX.²³ Na pesquisa realizada em sua tese de doutorado, que trata das interpretações e construções realizadas sobre a Bretanha Romana a serviço da consolidação de determinados ideais britânicos a partir do século XVI, o historiador Renato Pinto realiza um trabalho que aborda a temática dos usos do passado.²⁴ Sobre o procedimento supracitado, o autor afirma que:

Ninguém pode usar o que não mais existe. Pode apenas reconstruir o que interpreta em suas fontes. Mas o fato de que isso foi, e ainda é tentado com

²¹ BOSCHI, Caio César. Por que estudar história?. 2007. p. 9

²² Se inserem nesse contexto as dissertações de Gabriel Pedroza, Cinema, Historiografia E Usos Do Passado. e a escrita por Rafael Silva Arruda: Ponte Maurício De Nassau: Modernidade, Espaço Urbano E Usos Do Passado Nas Reformas Urbanas Do Recife (1909 - 1920)

²³ SILVA, Rafael Arruda da; PINTO, Renato. Usos Do Passado E Estatuária Nas Reformas Urbanas Em Recife No Início Do Século XX. 2017

²⁴ PINTO, Renato. Duas rainhas, um príncipe e um Eunuco. 2011

o fim de criar normas e discursos de tradição e moralização no presente deve ser merecedor de críticas e desconstruções, [...] (PINTO, 2011. p. 31)

Outro exemplo se encontra em *A Invenção da Tradição*, como o próprio título sugere, Eric Hobsbawm afirma que muitas vezes as tradições do passado são moldadas e manipuladas para atender a uma necessidade do presente.²⁵ Este processo compreende um resgate de algum símbolo ou narrativa pertencente a um período anterior, seguido por uma interpretação e reformulação que suprem a esta demanda atual.

Feita então uma breve definição dos usos do passado, além do destaque a alguns exemplos de obras que abordam esta prática, o próximo ponto a se debater é a relação entre os usos do passado e o tempo presente. A priori, se faz necessária a reflexão acerca da relação entre passado e presente no campo histórico, a partir do momento que os estudos sobre os usos do passado partem da contemporaneidade, compreendendo a apropriação feita nesta de um evento ou período histórico. O debate sobre a temática vem se utilizando de duas visões, sendo estas:

1) que o passado, sob as suas diversas feições (memória, história, mito, tradição) é qualquer coisa que se manifesta, ou melhor, que se constitui num determinado tempo presente; 2) que a constituição ou construção do passado obedece, fundamentalmente, aos interesses e preocupações dos atores sociais envolvidos nessa constituição ou construção, isto é, atores do presente e não do passado. (LOPES, 2005. p. 233)

Desta forma, o tempo presente passa a ter uma grande importância para a história dentro da temática analisada, sendo o passado, seus símbolos e ideias, utilizados apenas para compreender quais seriam os interesses da contemporaneidade envolvidos na sua construção. O processo descrito configura um regime de historicidade presentista. Segundo François Hartog, historiador responsável pelo termo, o presentismo é o tempo em que há a supremacia do presente.²⁶ Essa relação de importância entre os tempos e a maneira como estes são percebidos por distintas sociedades configura um regime de temporalidade.

Como uma maneira de analisar a história, além de angariar adeptos, o presentismo sofre críticas de diversos autores. Em *História e Memória*, Jacques Le Goff faz um alerta acerca das precauções que devem ser tomadas ao se trabalhar

²⁵ HOBBSAWM, Eric. e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 2012

²⁶ HARTOG, François. *Regimes de historicidade*. 2014. p. 142

com essa perspectiva. O historiador menciona que ainda se faz necessário que o historiador se distancie do passado e busque evitar o anacronismo.²⁷

Os principais autores da corrente presentista são Benedetto Croce e Robin George Collingwood. Considerado o maior nome desta linha de pensamento e responsável por influenciar Collingwood, Croce afirma que a história é a reflexão contemporânea aplicada aos eventos passados. Nas palavras do autor:

A necessidade prática, na qual todo o juízo histórico se baseia, confere à história a propriedade do "atual", porque esta está sempre em relação — por mais longínquo que seja o passado a que se referem os fatos — com uma necessidade atual, uma situação atual [...] (CROCE, 1915. p.100 Apud. SCHAFF, 1983)

Filósofo e historiador, contribuindo também para o conhecimento como um apaixonado pela arte,²⁸ Collingwood, por sua vez, considera que cada momento presente tem sua própria história pregressa, e quando o indivíduo utiliza a imaginação para reconstruir o passado, está tentando entender a história que levou a esse momento presente em particular.²⁹ Um grande crítico da linha de pensamento presentista foi o filósofo Adam Schaff, no livro *História e Verdade*, este destaca as consequências geradas pela interpretação radical do presentismo, prática de acordo com a linha estabelecida por Croce. Schaff conclui mencionando a pluralidade de perspectivas acerca da história, não restritas apenas as diferentes épocas, como também em cada classe e local há uma visão particular do passado³⁰ Em seguida o autor, tratando da forma como a perspectiva de Croce acaba por remover da história a configuração como uma ciência, além de gerar o relativismo, conclui que o presentismo causa graves danos para a historiografia.³¹

Além de Schaff, outros autores também foram responsáveis por tecer críticas à linha de pensamento presentista. A obra *Historians Fallacies*, do professor de história da Universidade de Brandeis, David Hackett Fischer, aborda aquilo que vai chamar de falácias da história, uma desta sendo o presentismo. O autor se refere ao presentismo como uma falácia, classificando-o como uma forma de anacronismo

²⁷ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 1996 p. 25

²⁸ RIDLEY, Aaron. *R.G Collingwood. Uma filosofia da arte*. 2001.

²⁹ ESTACHESKI, Joice; BATISTA, Aldrei Jesus Galhardo; MERCADANTE, Jefferson. *Epistemologia e Pesquisa em Educação*. 2016. p. 7

³⁰ SCHAFF, Adam. *História e Verdade*. 1995. p. 113

³¹ Op.cit. p. 114

em que o passado é desprezado em favor do frescor e atualidade do mundo contemporâneo.³²

As críticas ao presentismo se multiplicam, dois autores que se opuseram ao regime foram Herbert Butterfield e Helene Metzger. O primeiro, que escreveu "*The Whig Interpretation of History*" em 1931, Butterfield criticou a prática de analisar objetos fora de seu contexto histórico e julgá-los com base no presente, organizando a narrativa histórica com referências diretas à época atual. O segundo autor, destacou as consequências prejudiciais do "presentismo" em sua obra "*Méthode philosophique en histoire des sciences*". Isso ocorreu na década de 1960, quando a "nova história da ciência" começou a se consolidar. Nessa época, alguns historiadores retomaram muitas das ideias de Butterfield e Metzger, tornando o "anti presentismo" uma de suas características distintivas. A corrente parecia ter sido completamente refutada, mas a discussão foi reaberta em 1979 com a publicação de um artigo de David Hull intitulado "Em defesa do presentismo".³³

A maior contribuição para o debate se desenvolve a partir do segundo milênio, através da publicação da obra "Regimes de Historicidade: Presentismo e experiências no tempo", do autor François Hartog, no ano de 2005. O livro foi responsável por influenciar historiadores de diferentes formas, concedendo a estes bases teóricas para a reflexão sobre os mais diversos temas.³⁴ Hartog inicia a discussão mencionando a existência de uma ordem do tempo, no sentido de uma sucessão ou comando.³⁵ Para Hartog, no que diz respeito às diferentes temporalidades, o passado acaba sendo ultrapassado devido a imediatez do regime moderno. O autor aponta que a história passou a se orientar essencialmente pelo tempo futuro ao contemporâneo.³⁶

Ao longo da obra, Hartog explora as complexidades e nuances presentes na predominância de um tempo sobre o outro. A ênfase no passado, enquanto tempo a ser superado, não pode ser confundida com um apoio do autor a corrente presentista tal como demonstrado por outros previamente nesta análise. O historiador direciona também atenção aos aspectos falhos da ascensão do

³² FISCHER, David Hackett. *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*. 1970. p. 140

³³ ABADÍA, Óscar Moro. *La perspectiva genealógica de la historia*, 2006. p. 2

³⁴ PIMENTA, João Paulo. *História do presentismo, história presentista? A propósito de Regimes de historicidade*, de François Hartog. p. 400, 2015.

³⁵ HARTOG, François. *Regimes de historicidade*. 2014. p. 17

³⁶ Op. cit. p. 113

presentismo no século XX.³⁷ Ainda sobre a posição do autor quanto ao debate, segundo Hartog, cabe aos historiadores atuais não partir de um único ponto de vista predominante.³⁸

Consoante a observação realizada por esta breve análise, a abordagem dos usos do passado permite a problematização e a revitalização de temas anteriormente não tão debatidos no campo historiográfico. Por outro lado, como uma prática que se relaciona a linha de pensamento presentista, se faz necessária a compreensão acerca das precauções para se lidar com o método e as críticas direcionadas a este.

2. 4 Modernização, modernismo e modernidade

Conforme enunciado anteriormente, o Recife do século XIX é um dos eixos temáticos deste trabalho. Refletir sobre as ações que transformaram não apenas a paisagem urbana, mas também a mentalidade dos cidadãos, requer uma breve elucidação sobre as aplicações de termos como modernização, modernismo e modernidade. Ainda que o foco desta análise seja o processo de modernização da cidade, enquanto uma pesquisa sobre espaços e monumentos, faz-se necessário compreender como os diferentes termos são usados e de que forma será tratada a ideia de modernização nos capítulos a seguir.

Para o sociólogo britânico Anthony Giddens, há uma relação intrínseca entre a modernidade e o indivíduo, que ocorre através da influência das instituições modernas no cotidiano. O autor aponta para a característica da modernidade de unir dois pólos extremos, os ideais globalizantes e as vontades pessoais de cada um.³⁹ Destaca o desejo de ânsia por “alcançar” o futuro, levando a uma série de ações que visam “transportá-lo” para o presente⁴⁰. Nesse contexto, da forma como este mundo se relaciona com o tempo, o autor enfatiza o ritmo acelerado que representa essa nova sociedade, sendo esta muito afetada pela velocidade das mudanças.⁴¹ Sobre esse novo ritmo, nas palavras de Antônio Rezende:

A cidade muda seus hábitos, incorpora costumes, admira a técnica, modifica sua paisagem, embeleza suas construções. A estética tem seu valor

³⁷ Op.cit. p. 150

³⁸ Op.cit. p. 37

³⁹ GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. 2002. p. 9

⁴⁰ Op.cit. p. 11

⁴¹ Op.cit. p. 22

ressaltado, para isso as ruínas do que era chamado antigo ocupam as imagens dos anos 1920. (REZENDE, 2012. p. 12)

Além disso, Giddens afirma que a modernidade gera exclusão e marginalização, a partir do momento em que a busca por este suposto novo estilo de vida aumenta a repulsa a formas contrárias, que muitas vezes não detém de condições para acompanhar o movimento de “progresso” imposto a sociedade. A repulsa das elites se transforma em vigilância e perseguição ao que se opõe aos seus gostos e interesses. Em sua tese, o historiador Gustavo Acioli ⁴² descreve a repressão policial aos comportamentos que foram classificados como “vadiagem”⁴³, além de um nível muito mais complexo de distinção e sofisticação da cidade, a acentuação dos discursos sobre higienização. Em concordância com os exemplos europeus, as reformas urbanas envolvidas em ideias de progresso urbano e social, realizavam ataques aos símbolos dissidentes das noções de civilização e modernidade estabelecidas. Tendo como alvo especialmente a cultura negra e as moradias populares na área central da cidade. ⁴⁴

Giddens prossegue, situando a modernidade dentro de sua obra como o conjunto de instituições e práticas pessoais que surgiu na Europa após o feudalismo, sendo extremamente acentuado pela industrialização. Para o sociólogo, além do novo mundo industrializado, a modernidade possui como uma de suas bases o capitalismo, especialmente no que diz respeito à competitividade e ao lucro com a força do trabalho. ⁴⁵

Outro autor reconhecido pelo seu trabalho sobre a modernidade é o filósofo estadunidense Marshall Berman. Em sua concepção, ser moderno é vivenciar um mundo repleto de promessas e sonhos, que ao mesmo tempo ameaça tudo aquilo que a humanidade é, tudo o que ela já construiu.⁴⁶ Berman também realiza uma diferenciação entre os conceitos de modernização, modernismo e modernidade. Segundo a classificação do filósofo, a modernização corresponde aos processos de aceleração de tecnologias e do cotidiano; O modernismo é o conjunto de ideias e

⁴² ACIOLI, Gustavo. A CRUZADA MODERNIZANTE E OS INFIEIS NO RECIFE, 1922-1926 Higienismo, vadiagem e repressão policial. 2003

⁴³ O termo vadiagem é utilizado para se referir a uma série de comportamentos considerados impuros pela elite e pelo estado a partir do século XIX. O objetivo principal é controlar os hábitos e exercer a discriminação de forma ainda mais latente, fazendo uso especialmente de força policial para cercar os costumes majoritariamente praticados pela população pobre e negra.

⁴⁴ ACIOLI, Gustavo. A CRUZADA MODERNIZANTE E OS INFIEIS NO RECIFE, 1922-1926 Higienismo, vadiagem e repressão policial. 2003. p. 30

⁴⁵ GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. 2002. p. 21

⁴⁶ ANDERSON, Perry. Modernidade e Revolução. 1986 p.2

valores oriundos da modernização; Por fim, a modernidade é definida como a experiência histórica que faz a mediação entre ambos.⁴⁷ Fazendo uso dos conceitos trabalhados por Berman, este trabalho irá seguir os moldes estabelecidos pelo autor quanto a aplicação dos termos elencados, modernização, modernismo e modernidade. Conclui-se dessa forma a definição de modernização como a ocorrência de inovações tecnológicas, sociais e econômicas que alteram boa parte da estrutura da sociedade. O modernismo será entendido como uma mentalidade desenvolvida a partir do processo de modernização. A modernidade representa o momento histórico em que a relação entre os dois pólos ocorre. É o período, a fase que permite que estas duas dimensões, modernização e modernismo, possam existir.

O filósofo alemão Jurgen Habermas, por sua vez, considera a modernidade um projeto inacabado.⁴⁸ Influenciado pelo pensamento de Reinhart Koselleck, Habermas considera que os três conceitos: modernidade, modernização e modernismo possuem uma grande idealização pelo futuro bem como pelo progresso.⁴⁹ Além disso, Habermas distingue a modernidade do modernismo, considerando este um movimento artístico e literário que muitas vezes foi crítico à modernidade. Esta, por sua vez, é para o filósofo uma busca por novas ideias culturais, concepções de tempo, vida urbana e muito mais.⁵⁰

⁴⁷ ANDERSON, Perry. *Modernidade e Revolução*. 1986. p. 3

⁴⁸ MERAWI, Fasil. *Limits of Critical Theory, Critique and Emancipation in Habermas' Critique of Horkheimer and Adorno*. 2013. p. 14

⁴⁹ *Op.cit.* p. 17

⁵⁰ *Op. cit.* p. 18

3 A MODERNIZAÇÃO DA CIDADE DO RECIFE NO SÉCULO XIX

Conforme Eric Hobsbawm aponta em *Era das Revoluções*, o recorte temporal entre os anos de 1789 a 1848, apresenta uma série de eventos históricos que alteraram significativamente a estrutura do mundo ocidental. Ocorre, neste momento, a proliferação e difusão de uma série de ideias desenvolvidas a partir do continente europeu, especialmente influenciadas pela Revolução Francesa. A conexão entre o “século das transformações” e a especificidade local de que este trabalho trata, pode se iniciar com a alçada de Napoleão Bonaparte ao poder, seguida pela fuga da família real para o Brasil, no ano de 1807. Com a presença da corte real no país, tiveram início as alterações que seriam visíveis nas principais cidades ao longo do século, além da criação de projetos políticos, incrementos urbanos e instruções morais.

Logo após a chegada da corte à cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1808, a coroa tratou de estabelecer e organizar as questões administrativas da nova sede da metrópole. O próximo passo foi tomar medidas para transformar o espaço, juntamente com a população deste. Nesse sentido, a coroa tomou medidas que visavam “sofisticar” a população local, fornecendo a estes o contato com aquilo que a nova ordem vigente considerava culto e civilizado.⁵¹ O desenvolvimento urbano foi expandido para todo o território nacional após o evento que marcou o dia 7 de setembro de 1822. Após a independência, além das transformações na estrutura política brasileira, o ideal de valorização da vida urbana passou a ser cada vez mais fortalecido. A cidade torna-se então palco do progresso e da civilização, sendo os exterior, social ou geográfico, considerado atrasado.⁵²

Esta é a mentalidade que começa a se desenvolver nos anos iniciais do século XIX e que viria a se tornar ainda mais presente com o decorrer das décadas. Há não somente uma proliferação, como uma imposição dos ideais de progresso, civilização, higienização e sofisticação da vida e da sociedade. Tais aspectos não deixaram de fazer parte da história do Recife. Os oitocentos, para a cidade, também foram marcados por um ambiente político deverás movimentado. Contando com a

⁵¹ SCHWARTZ; Sterling. *Brasil: Uma Biografia*. p. 305

⁵² CARVALHO, Marcus J. M. de *Liberdade : rotinas e rupturas do escravismo no Recife, 1822 - 1850*. 2010. p. 85

ocorrência de eventos como a Revolução Pernambucana de 1817, a Conferência do Equador de 1824 e a Revolução Praieira de 1848, o momento de inquietação do Recife contribui para a elevação da cidade. Conforme aponta Antonio Rezende, ainda nos anos iniciais do século XIX, Recife tornou-se cidade e posteriormente capital, além de conquistar autonomia da autoridade situada no Rio de Janeiro.⁵³ Correspondendo a uma das três principais cidades brasileiras no período, sendo uma das que mais recebiam viajantes, ao lado dos também grandes centros Rio de Janeiro e de Salvador.⁵⁴ As ruas, pontes, praças e monumentos que constroem a paisagem da cidade até os dias de hoje são fruto de escolhas e decisões políticas dotadas de determinados objetivos. Refletir acerca destas propostas é analisar inicialmente o ambiente físico e ideológico em que se encontrava a Praça da República, antes de abordar especificamente as estátuas de deusas dispostas no centro do espaço.

Nos versos do poema de Carlos Pena Filho, Recife é “metade roubada ao mar, metade à imaginação”.⁵⁵ Pois é do sonho dos homens que uma cidade se inventa”. Esta “cidade inventada” ou “imaginada” é ao que se destina este capítulo. Mais do que apontar as diferentes obras realizadas pelos presidentes da província, é necessário problematizar a urbe idílica que esteve presente nos projetos e vontades de representantes e membros da elite local.

O conceito de modernidade, no que se refere à cidade do Recife, é comumente associado às mudanças estruturais ocorridas nos anos iniciais do século XX. Ainda que muito mais notáveis a partir dos noventa, é possível afirmar que, o século anterior também representou para a cidade uma época de intensas transformações. Conforme aponta o historiador Antônio Paulo Rezende, as narrativas de modernização têm importância desde outros séculos, de formas diferentes.⁵⁶ No Recife, as primeiras obras relativas a este contexto se iniciaram a partir de 1810, porém, é a partir do governo de Francisco do Rego Barros, no ano de 1837 que os projetos de modernização da cidade foram desenvolvidos amplamente. Foi uma característica do presidente da província a remodelação da cidade em

⁵³ REZENDE, Antônio Paulo. Uma História da Cidade do Recife. 2005. p. 77

⁵⁴ ARAGÃO, Solange Moura Lima. Quatro Cidades Revisitadas, 2010. p. 18

⁵⁵ Trecho pertencente ao poema Guia Prático da Cidade do Recife, escrito pelo jornalista recifense Carlos Pena Filho (1929 - 1960)

⁵⁶ BARROS, Natália; REZENDE, Antônio Paulo; DA SILVA, Jaílson Pereira (Ed.). Os anos 1920: histórias de um tempo. p. 8. 2012.

concordância com um novo e moderno formato. Além dos esforços realizados para reformular a estrutura do local, o presidente Rego Barros foi descrito como um apreciador da ciência e da arte. O que, para além de simples características do governante, são elementos que reverberam em suas decisões enquanto maior autoridade da província.⁵⁷ Entre as medidas que correspondem aos seus dois governos (1837 e 1844) estão a aprovação do orçamento para a construção do Teatro de Santa Isabel, em 1841. O projeto foi realizado pelo engenheiro francês Louis-Léger Vauthier, um dos estrangeiros encaminhados por Rego Barros para auxiliar no desenvolvimento estético da cidade.⁵⁸ Em seguida, ainda no mesmo ano, o presidente assinou a proposta de construção do Palácio do Campo das Princesas.⁵⁹ Cabe enfatizar que o sentido modernizador das cidades do século XIX baseava-se em alcançar o posto de uma cidade de aparência, organização e sociedade condizente com o molde europeu. O projeto realizado por Rego Barros foi guiado por estes objetivos, a transformação foi pautada pela ideia de trazer para o cotidiano recifense a sofisticação e civilização que as elites locais esperavam encontrar na Europa.⁶⁰

Este “espaço civilizado” foi construído principalmente pelo uso de aspectos arquitetônicos provenientes dos estilos do neoclássico e eclético, movimentos que são uma característica recorrente em diversos edifícios que datam do período. Tendo se originado na França do século XVII, atingindo o auge durante o início do século XIX, o neoclassicismo foi um movimento artístico marcado pelo resgate de detalhes estéticos da antiguidade, utilizando-os para moldar o cenário contemporâneo.⁶¹ O ecletismo, por sua vez, pode ser definido brevemente como o uso simultâneo de estilos diferentes. Através desse tipo de arquitetura, foi possibilitado o acesso a diferentes modelos e técnicas. Ainda que também fundamentado na influência do passado clássico, o ecletismo permitiu a abertura para uma fusão de estilos além do romano. Tendo se desenvolvido no século XVIII, o eclético foi uma marca do século seguinte e dos anos iniciais do século XX.⁶²

⁵⁷ DA SILVA, Sandro. O Recife sob a sedução de uma dominação sutil, glamorosa e sofisticada. 2018 p. 173

⁵⁸ PONCIONI, Cláudia. O Brasil visto por Louis Léger Vauthier, 2010. p. 122

⁵⁹ DE ARAÚJO, Eduardo Oliveira Henriques; RIBEIRO, Anália Keila Rodrigues. Francisco do Rego Barros e o Recife Neoclássico: uma transformação sócio-espacial. 2010. p. 5

⁶⁰ DA SILVA, Wellington. “A locomotiva do progresso”: cotidiano e “melhoramentos materiais” no Recife oitocentista. 2018. p. 24

⁶¹ DIAS, Solange Irene Smolarek. "História da arquitetura II." 2005. p. 10

⁶² FABRIS, Annateresa. Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização. 1993. p. 132

Entre os fatores que desencadearam esta apreciação dos estilos europeus no país, não se pode deixar de mencionar a Missão Artística Francesa de 1816, liderada por Jean Baptiste Debret. A motivação da visita dos franceses ao Brasil é alvo de debates pautados por duas vertentes. A primeira acredita que estes foram de fato convidados pela corte para difundir a arte francesa no território nacional. Do outro lado, há autores que defendem a hipótese de que a missão francesa não passou de um exílio dos artistas antes aliados de Napoleão.⁶³ Independente do que teria motivado a Missão Francesa, no solo brasileiro esta foi responsável pela fundação da Academia Imperial de Belas Artes e o estabelecimento da pedagogia neoclássica, entre outros feitos de grande relevância para a arte do país.⁶⁴

Cabe especificar que, quanto a este modelo europeu, as maiores influências advinham das cidades de Londres e Paris. Retomando as palavras de Eric Hobsbawm, se encontram no centro deste momento de grande efervescência do desenvolvimento urbano e cultural das cidades a sede da Revolução Industrial e o palco da Revolução Francesa. De acordo com Raimundo Arrais, orientadas pela mentalidade do progresso, as ideais de ambas as cidades foram mundialmente difundidas no século XIX, propagando símbolos e tendências.⁶⁵ A cidade de Paris recebeu uma atenção ainda maior. Por conta do evento revolucionário, emerge nos oitocentos como um símbolo de progresso, ditando normas para as demais nações do ocidente. Nesse contexto, sobre o governo de Rego Barros, Maurício Rocha Carvalho afirma que era nítido em seu projeto a intenção de aproximar a economia regional da internacional, além de enquadrar a cidade nos padrões ocidentais, fundamentados nos modelos franceses.⁶⁶

Conforme mencionado anteriormente, a figura do estrangeiro não esteve presente apenas na mentalidade exportada das terras londrinas e parisienses para o Recife. Uma leva de imigrantes franceses e ingleses se alocaram na cidade enquanto esta foi gradativamente se adaptando para se assemelhar a suas respectivas terras natais. Gilberto Freyre, comentando sobre a mudança de hábitos da população brasileira neste contexto, afirma que:

⁶³ TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. Plural, 2007. p. 5

⁶⁴ SQUEFF, Letícia. Revendo a missão francesa: a missão artística de 1816. 2005. p. 583

⁶⁵ ARRAIS, Raimundo. O Pântano e o Riacho. 2004. p. 177

⁶⁶ ROCHA CARVALHO, M. e SOLÀ-MORALES, I. de, Recife (1890-1930) La transposición de una «Estética moderna»). 1999. p. 51

“Sob o olhar desse ente superior, o brasileiro do século XIX foi abandonando muitos de seus hábitos tradicionais – como o de dançar dentro das igrejas no dia de São Gonçalo, por exemplo – para adotar as maneiras, os estilos e o trem de vida da nova camada de europeus que foram se estabelecendo nas nossas cidades.” (FREYRE; 2013 p. 309)

Observa-se, neste trecho, um processo que diz respeito à influência da cultura europeia especialmente nos comportamentos e costumes locais. Além dos exemplos utilizados pelo autor, é possível visualizar a imitação de hábitos estrangeiros, especialmente franceses. Sobre o processo de “afrancesamento” do cotidiano recifense, Antônio Rezende afirma que este foi responsável por introduzir na sociedade local novas formas de se alimentar, de se vestir e portar-se em público.⁶⁷

A modernização, conforme apontado, era algo que estendia seus domínios para além das novas grades, pontes, ruas e prédios, foi construída a imagem de um “homem moderno”, representante da cultura ocidental, culto, o indivíduo digno desta nova cidade europeia. Para tanto, se fez necessário ensiná-lo, seguindo os novos padrões estabelecidos. Segundo Norbert Elias, o conceito de *civilité* se desenvolveu especialmente graças ao tratado escrito por Erasmo Rotterdam, no século XVI. A obra, dotada do objetivo de educar jovens nobres, contava com uma série de instruções de como se portar em público. Nas palavras de Elias:

A postura, os gestos, o vestuário, as expressões faciais — este comportamento ‘externo’ de que cuida o tratado é a manifestação do homem interior, inteiro. Erasmo sabe disso e, vez por outra, o declara explicitamente: ‘Embora este decoro corporal externo proceda de uma mente bem constituída, não obstante descobrimos às vezes que, por falta de instrução, essa graça falta em homens excelentes e cultos.’ (ELIAS, 1994. p. 69)

É possível compreender, desta forma, como até mesmo pequenos detalhes como o olhar e demais gestos poderiam ser enquadrados entre “civilizado” e “incivilizado”. Sendo assim, através do controle de cada aspecto do comportamento humano, cria-se um indivíduo constantemente preocupado com regulamentos sobre cada parte do seu corpo e ações. Esta imposição, origina um dos fundamentos do suposto “homem culto”, a qualidade de conhecer e agir em conformidade com o decoro, constituindo-se então como um ser elevado diante daqueles que ainda não foram “civilizados”. Como centro do processo, a relação entre controle e autocontrole

⁶⁷ REZENDE, Antônio. O Recife - Histórias de uma cidade. 2005. p. 81

se fez presente durante o momento em que a cidade se encontrava. À medida em que um determinado hábito passa a ser condenado por meio de ações oficiais do Estado, é possível afirmar que uma parcela da população passará a se portar como vigilantes e/ou denunciadores, para que o mesmo não se repita. Cabe enfatizar o papel da elite em apoiar diretamente as ações realizadas para incluí-los neste cenário urbano pseudo-europeu, além de excluir os sujeitos que por alguma razão viessem a desagradar os mesmos. Ainda mais imprescindível do que a absorção de novos e refinados costumes europeus, é fundamental a extinção de comportamentos anteriores ao processo. Entre os meios utilizados para realizar essa prática, se encontram a elaboração de manuais de conduta⁶⁸, o aumento de policiamento e o cerceamento aos comportamentos distintos à nova ordem estabelecida. O uso da polícia nesse contexto fornece uma maior compreensão sobre como se desenvolveu este papel educacional do Estado, manifestando o seu projeto para além da instrução formal e exercendo um poder coercitivo para efetivar os seus objetivos. Cabe ressaltar, conforme aponta Wellington Silva, que além da elite recifense, o projeto civilizatório também teve de lidar com os homens e mulheres pobres e cativos. Estes membros acentuadamente excluídos da sociedade oitocentista recifense, sofreram ainda mais punições que partiram do suposto objetivo de “educá-los”.⁶⁹ Sobre os supostos atos imorais praticados pelas camadas mais baixas da população, é possível compreender, em um trecho publicado no Jornal do Recife do dia 22 de novembro de 1871, uma amostra da mentalidade que subjuguou a cultura popular em detrimento da modernização e da sofisticação dos costumes.

“[...] Informam-nos que no Arraial ha em todos os Domingos a dança a que dão o nome de Maracatu e as qual toma parte a mais baixa ralé, sendo na maxima parte essa associação de dançadores composta de escravos, trajando roupas feminis e praticando immoralidades perante familias.”
(Jornal do Recife, 22 de novembro de 1871. p. 2)

A publicação demonstra a maneira negativa que o maracatu, hoje considerado um símbolo da cultura recifense, era enxergado por esta parcela da sociedade distante das áreas pobres da cidade. Destaca-se o uso da expressão “ralé”, termo utilizado

⁶⁸ Um exemplo é o livro Constituição moral, e deveres do cidadão: Com exposição da moral pública conforme o espírito da constituição do império, produzido por José da Silva Lisboa, em 1825.

⁶⁹ SILVA, Wellington. Entre a liturgia e o salário: a formação dos aparatos policiais no Recife do século XIX (1830-1850). 2003. p. 31

até a atualidade, majoritariamente por membros da elite, para se referir a algo ou alguém considerado inferior por conta de sua classe social. Estas festividades consideradas imorais pela elite, foram rejeitadas em detrimento de práticas consideradas mais cultas, como o caso dos bailes de máscara, inspirados pela cultura europeia.⁷⁰

3. 1 Dos Jardins de Friburgo ao Campo das Princesas

A cidade do Recife no século XIX representou, como muitas outras do país, acima de tudo um plano. Um projeto que pode não ter atingido o resultado esperado, mas que demonstra as intenções e aversões de uma sociedade do passado, além de contextualizar escolhas arquitetônicas e estruturais da cidade. Nesse contexto, torna-se propício discorrer sobre como as obras da Praça da República se relacionam com a modernização da cidade no período analisado. É necessário inicialmente compreender a ideia e a necessidade do passeio público e como este se relaciona com as praças ajardinadas.

As cidades nasceram e se desenvolveram como centros de negociações e serviços, reunindo uma grande quantidade de habitantes e oportunidades. Não é incomum se deparar com representações de centros urbanos que destacam o barulho, originado pelas sirenes, buzinas e vozes. Ainda que o surgimento das primeiras cidades tenha ocorrido por volta dos anos 3500 a. C, na região sul da Mesopotâmia e no Vale do Nilo⁷¹, é a partir da Primeira Revolução Industrial que este cenário barulhento e movimentado passa a se desenvolver, é quando o processo de urbanização realmente se inicia.⁷² O evento se relaciona diretamente com uma série de avanços tecnológicos e científicos, transformações na sociedade e a reformulação da estrutura urbana, dando início ao desenvolvimento das cidades como um espaço do progresso, um símbolo da modernidade.⁷³

Imerso neste contexto de transformação e urbanismo, a sociedade se depara com cada vez mais edifícios, uma maior quantidade de vias de acesso, pontes, passagens e desvios. Um mundo tumultuado, construído para o veículo automotivo,

⁷⁰ SILVA, Wellington. “A locomotiva do progresso”: cotidiano e “melhoramentos materiais” no Recife oitocentista (1830 - 1889). 2018. p. 37

⁷¹ PINSKY, Jaime. As primeiras civilizações. 1987. p. 43

⁷² LEFEBVRE, Henri. A Revolução Urbana. 2008. p.26

⁷³ ARRUDA SILVA, Rafael. Ponte Maurício de Nassau: modernidade, espaço urbano e usos do passado nas reformas urbanas do Recife (1909 -1920). 2019. p. 27

fundamentado pelos dois pilares do capitalismo, o trabalho e o lucro. Surge, em meio a este cenário, a necessidade de se pensar em um espaço voltado para o lazer, um local capaz de reconstruir o laço perdido nos grandes centros urbanos entre a humanidade e a natureza, sendo esta uma relação vital. Por conta da situação descrita, a partir do final do século XIX, são planejadas possíveis soluções para amenizar o problema. Como parte também da notável influência francesa, a implementação do espaço verde nas cidades do século XIX ocorreu através do passeio público e dos jardins.⁷⁴

Os passeios públicos são ambientes que foram construídos visando promover um melhor uso do espaço das cidades. O Passeio Público do Rio de Janeiro é o parque urbano mais antigo do Brasil, construído em 1783, o local foi muito frequentado pela população carioca, que passou a desfrutar de uma grande variedade de espécies florais e obras de arte, com destaque para as esculturas. O jardim baseia-se em um dos modelos que mais representam os ideais civilizatórios das cidades europeias modernas. Era assim, um espaço que reunia classe, riqueza e lazer.⁷⁵ O passeio público é classificado como um jardim cortesão. Estes possuem suas raízes na Roma Oriental, que posteriormente os aplicou na cultura do ocidente, onde se tornaram mais populares a partir do século XVI e XVII, retomados pelo Renascimento.⁷⁶ Sobre os mesmos ainda afirma também que complementavam sua ornamentação, além de decorações da natureza, como fontes e chafarizes, obras que remetem a símbolos da história, com destaque para pirâmides, obeliscos e esculturas de deuses mitológicos.⁷⁷

⁷⁴ FEIBER, Silmara Dias. Áreas verdes urbanas imagem e uso: o caso do passeio público de Curitiba, PR. 2004. p.2

⁷⁵ MONTEIRO, Anna de Carvalho. O passeio público e o Chafariz das Marrecas. 1999. p. 15

⁷⁶ Op. cit. p. 79

⁷⁷ Op. cit. p. 80



Figura 1 - Desenho do Passeio Público do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ : [s.n.], [18--].
Biblioteca Nacional (Brasil), Na imagem, é possível visualizar dois obeliscos.

Uma das principais características do primeiro passeio público do Brasil, bem como dos demais que sucederam a sua criação, é a consolidação do local como um ambiente destinado exclusivamente à aristocracia.⁷⁸ De acordo com Raimundo Arrais, as elites dos grandes centros urbanos investiram para que fossem construídas obras nessas cidades que reforçassem a sua relevância e prestígio na sociedade. Entre estas se encontram as melhorias de serviços públicos e a criação de símbolos culturais.⁷⁹ Nesse sentido, cabe destacar a criação de praças e jardins, que seriam, segundo o autor, indícios do progresso na paisagem.⁸⁰

Constituindo uma obra arquitetônica marcante desde a antiguidade, com destaque para os Jardins Suspensos da Babilônia, o jardim se consolidou como a construção mais qualificada no quesito de promover a população um ambiente em que esta pudesse ter contato com a natureza, sem a necessidade de se deslocar dos centros urbanos.⁸¹ A capital conhecida nacionalmente pela sua beleza e história, foi presenteada com o seu primeiro jardim de projeto durante os anos da ocupação holandesa na província de Pernambuco (1630 - 1654). Em 1639 o conde Maurício de Nassau iniciou uma obra conjunta, a construção do Palácio e Jardins de Friburgo.⁸²

⁷⁸ GALLERANI, O Ideário Iluminista no passeio público de mestre Valentim. 2004, p. 3

⁷⁹ ARRAIS, Raimundo. O pântano e o riacho, 2004. p. 200

⁸⁰ Op.cit. p. 176

⁸¹ CASTRO, José Liberal De. Passeio Público: espaços, estatuária e lazer. 2010. p. 45

⁸² MAGALHÃES, Cristiane. O desenho da história no traço da paisagem. Tese de Doutorado. UNICAMP/2015. p. 84

A trajetória do espaço é marcada por uma série de mudanças, recebendo ao longo dos anos diferentes significados e encargos. Este fator demonstra como o local serviu de palco para uma pluralidade de simbolismos e intervenções, além de evidenciar a relação entre o Campo das Princesas com os diferentes momentos da história do Recife. Em 1644, após o retorno de Nassau à Holanda, o local foi transformado em um quartel. Com o fim do domínio holandês e a Restauração Pernambucana em 1654, não restou muito do quartel emergencial holandês, sendo este demolido em 1789. O espaço vazio deixado após a demolição deu origem a Praça do Palácio Velho, nome alterado novamente após a construção do Edifício do Erário Régio, resultando na mudança para Campo do Erário.⁸³ No ano de 1817 o local foi denominado Praça dos Mártires/Campo da Honra, uma escolha realizada pelos revoltosos como forma de honrar os líderes em homenagem aos líderes republicanos enforcados.⁸⁴

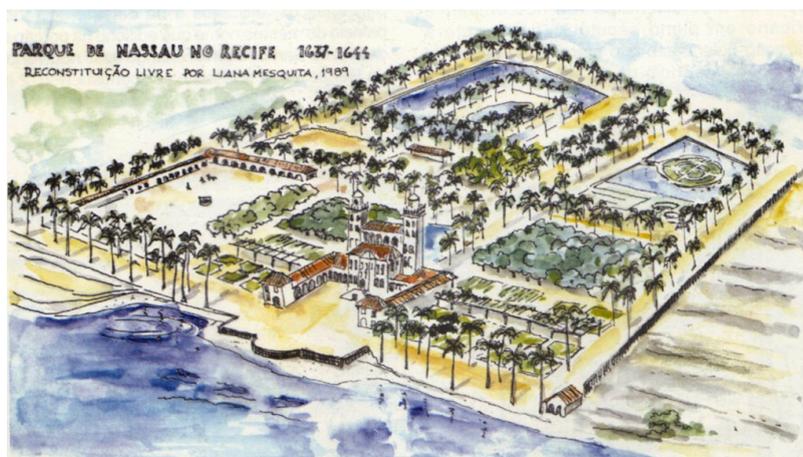


Figura 2 - Vista Aérea do Parque de Nassau. Reconstituição livre por Liana Mesquita, 1989

FONTE: MESQUITA, Liana. Nassau nas origens do paisagismo brasileiro

In: BANCO REAL. O Brasil e os holandeses. Recife: [s.n], 2000.

Em 1840, após a demolição do prédio do Erário Régio, teve início a construção do Palácio da Presidência da Província, edifício que serviria como sede do governo. Recebe então o título de Praça, Campo ou Pátio do Palácio. No ano seguinte, tem início a obra de outro tradicional edifício da cidade do Recife, o Teatro de Santa

⁸³ MARQUES DA SILVA, Joelmir. Um Jardim Moderno Em Um Sítio Histórico: A Reconstrução Da História Da Praça Da República E Do Jardim Do Palácio Do Campo Das Princesas. p. 85

⁸⁴ SILVA, Aline de Figueirôa. Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937). 2010. p. 54

Isabel. Projetado por Vauthier e localizado ao lado do Palácio do Governo, bem como do Campo.⁸⁵ Com a visita do imperador Dom Pedro II à cidade do Recife, no ano de 1859, em homenagem ao monarca, que durante a sua estadia residiu no Palácio do Governo, o espaço passou a se chamar Campo das Princesas. Sobre a visita real e a relevância que esta teve para a reformulação do lugar, Arrais afirma que:

[...] por ocasião da visita do casal de monarcas, melhorado com um aterramento que eliminou seus alagados, o lugar agregou ao simbolismo da ordem e da administração da província e de sua capital - pois era do palácio do governo que de fato vinham as decisões sobre a administração urbana - o simbolismo dos espaços destinados a ministrar lições contínuas de salubridade e do ambiente melhorado pelo concurso da arte. (ARRAIS, 2004. p. 226)



Figura 3 - Largo do Teatro e Palácio do Governo. Gravura de Emil Bauch. 1852. FONTE: Biblioteca Nacional (Brasil) À esquerda da imagem se encontra o Teatro de Santa Isabel, ao lado do Palácio do Governo. O espaço em frente aos prédios é o Campo do Palácio.

Tornando-se, no final da década de 1850, um local relevante para a província de Pernambuco, devido à proximidade com dois dos mais importantes edifícios da capital, o Campo das Princesas não representava uma paisagem que correspondesse com a sua relevância. Em uma publicação no Diário de Pernambuco do dia 16 de agosto de 1867, um leitor aborda a oportunidade que o Campo das Princesas teria a oferecer como um passeio público, o autor do texto

⁸⁵ SILVA, Aline de Figueirôa. Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937). 2010. p. 54

lamenta o estado de abandono em que o espaço se encontra, além de apresentar sugestões de como as melhorias deveriam ser realizadas.⁸⁶ A figura 4 apresenta a situação do Campo das Princesas por volta de 1855, nela é possível observar a presença de dois postes em um espaço praticamente vazio.



Figura 4 - Palácio do Governo, circa 1855. Fotografia de Augusto Stahl. Acervo Instituto Moreira Salles.

A necessidade de prover para a população um local nesta categoria se encontra presente em uma fala do presidente da província de Pernambuco entre os anos de 1869 a 1871, João José de Oliveira Junqueira:

PASSEIO PUBLICO.-Continúa a população desta capital na carencia deste melboramento, reclamado até pela hygiene.

Ainda não recebi a planta e orçamento que exige para a sua construcção no local designado pela municipalidade, embora reconheça que não offerece as proporções desejáveis. A idéa adoptada por um dos meus antecessores de colloca-lo no campo das-Princezas-, sendo removido o theatro-Santa Isabel-não me pareceu aceitavel. Traria a perda do que neste edificio escapou ao incendio (avalia-se em 150:0003000); retardaria a sua restauração; e não satisfaria os requisitos da obra projectada, especialmente no que respeita ao isolamento, indispensavel para a policia interna e protecção das plantas, obras d'arte, etc. O campo deve ser ajardinado, e offerecerá mais um ponto de reunião e recreio; mas não se presta a um passeio publico.⁸⁷

Posteriormente, o presidente da província elabora a sua visão sobre o Campo das Princesas, quanto ao projeto de ajardinamento:

⁸⁶ Diário de Pernambuco. 16 de agosto de 1867. p.2

⁸⁷ Falla do Presidente da Província de Pernambuco: Assembléia Legislativa Provincial. 1872. p. 26

Dest'arte o Campo das Princesas, com vista livre para o bairro da Boa Vista, ao occidente, augmentado com os terrenos occupados pelo jardim do palacio, donde abrange-toda a extensão que tem por limite as alturas de Olinda, ao norte; accessivel ao lado do sul por quatro ruas largas, offereciria proporções, não para um passeio público, mas para ser ajardinado e adornado com ligeiras construções de recreio popular, sem prejuízo da livre circulação pela ponte de Santa Isabel, pela que se deve construir na mesma direção ao bairro do Recife, e pelas ruas confluentes do mesmo campo.⁸⁸

Sobre o propósito da construção da praça ajardinada, bem como os investimentos feitos para a realização do mesmo, Junqueira afirma que:

No intuito de dar mais formosura á cidade, e dota-la com uma praça condigna á sua belessa natural, onde seus habitantes podessem achar um ponto de reunião e recreio, projetei levantar ali um 'square', cujas obras marcham com toda a actividade. Para a Europa encommendei [...] as estatuas e mais ornamentos preciosos, bem como incumbi aos negociantes em Londres Frederico Yonle e C.^a a aquisição e remessa do gradil e portões de ferro.⁸⁹

De acordo com uma lista de investimentos prestados pelo governo, o ajardinamento do Campo das Princesas custou o equivalente a 62:965\$62 cruzeiros.⁹⁰ A obra foi finalizada no ano de 1872. No dia 20 de outubro deste ano, o jardim é reaberto para o público, o fato é descrito em uma publicação do Diário de Pernambuco:

JARDIM DO CAMPO DAS PRINCEZAS — Amanhã será aberto e franqueado ao publico o jardim ultimamente construído no Campo das Princesas, sendo adornado com bandeiras e galhardetes, e illuminado á noute.

O jardim não está ainda terminado; mas, á despeito d'isso, continuará aberto e franco ao publico depois d'aquelle dia, e desde já entrará no limitado número dos lugares oferecidos á recreação publica.⁹¹

As figuras 5 e 6 apresentam o Campo das Princesas após o ajardinamento. Nestas imagens é possível observar um melhor aproveitamento do espaço. Destacam-se os caminhos entre a flora e o recém instalado gradeamento inglês:

⁸⁸ Ibidem

⁸⁹ Op. cit. p. 44

⁹⁰ Falla do Presidente da Província de Pernambuco: Assembléia Legislativa Provincial. 1872. p. 2

⁹¹ Diário de Pernambuco (PE): 19 de outubro de 1872. p. 2



Figuras 5 e 6 - Campo das Princesas. circa 1880. Fotografias de Lamberg, Moritz. Acervo Instituto Moreira Salles

Como parte de um projeto que visava a consolidação de uma cidade digna de cidadão dotados de classe e compostura, o Campo das Princesas passou a sediar eventos culturais e artísticos que reforçam as experiências e ensinamentos que o

Estado pretendia transmitir para as elites, presenteadas com os mais diversos espetáculos.⁹²

Aberto ao público, porém projetado para a elite recifense do século XIX, o Campo das Princesas foi um dos principais locais utilizados pelo Estado para efetivar a relação entre a política de modernização e a necessidade da aristocracia de não se sentir inerte em um ambiente civilizado. Além dos eventos que passou a receber logo após a sua inauguração, a praça ajardinada também serviu como uma espécie de morada a oito divindades cultuadas na longínqua Roma Antiga. Considerados pelo então presidente da província ornamentos que serviram para embelezar a cidade, é necessário analisar tais monumentos para além do sentido estético. Compreender os sentidos e significados presentes na escolha destas figuras e compreender as narrativas desenvolvidas na apropriação destes símbolos da antiguidade no contexto da modernização da cidade do Recife durante o século XIX.

⁹² ARRAIS, Raimundo. O Pântano e o riacho. 2004. p. 229

4 AS ESTÁTUAS DA PRAÇA DA REPÚBLICA

4.1 Os monumentos da praça

A Praça da República, título atribuído ao local após a proclamação da república de 1889, pode ser visitada nos dias de hoje por transeuntes que pretendam, por exemplo, observar a flora que conta com, segundo um inventário realizado no ano de 2007, vinte e uma espécies distribuídas em oito famílias.⁹³ De frente para o Palácio do Governo, e ao lado do Palácio da Justiça bem como do Teatro de Santa Isabel, é possível afirmar que o conjunto de edifícios ao redor e paisagismo presente contribuem diretamente para a consolidação do objetivo que toda a obra, desde seu planejamento, pretendia alcançar, o embelezamento da cidade do Recife. Contudo, para além de um baobá, coqueiros e demais espécies vegetais, a arquitetura da praça também é composta por doze estátuas. Entre estas, homenagens a figuras da história local, como uma escultura de Louis Vauthier e especialmente uma estátua de meio corpo em referência ao conde Maurício de Nassau, situada próximo à entrada do local, de frente para o Palácio do Governo.



⁹³ DA SILVA, Keylla Michelline Miranda et al. Inventário da vegetação cultivada na Praça da República: um estudo para a conservação e tombamento dos Jardins de Burle Marx. p. 396-398, 2007.

Figura 7 - Estátua em meio corpo de Maurício de Nassau. FONTE: Acervo pessoal. 22 de Julho de 2023



Figura 8 - Estátua do Engenheiro Louis Léger Vauthier, Praça da República, Recife. FONTE:Acervo pessoal. 18 de maio de 2024.

Outra obra pertencente a esta riqueza histórica da praça é o Monumento dos Heróis de 1817. A estátua representa uma figura feminina dotada de asas, provavelmente correspondendo à imagem de um anjo. Uma placa, próxima ao pedestal e disposta no lado frontal da escultura, contém uma lista de nomes e, na parte de cima, em destaque, foi escrita a frase: “Aos que morreram por Pernambuco”.



Figura 9 - Monumento aos heróis da Revolução de 1817. FONTE: Acervo Pessoal. 22 de Julho de 2023.

A reflexão acerca dos monumentos erguidos na Praça da República é o ponto de partida para algumas, entre uma grande probabilidade de conclusões. É possível destacar, a princípio, como as esculturas supracitadas prestam homenagem a figuras masculinas, ainda que através de um corpo feminino, como é o caso da honraria aos líderes do movimento de 1817. Outro aspecto relevante é a forte presença de referenciais históricos na Praça da República. Em um breve passeio descompromissado, o visitante do local poderia receber um ponto de partida para conhecer de forma mais aprofundada o conde que governou o Brasil holandês durante seis anos, o renomado engenheiro a quem é atribuída a realização de importantes obras em Pernambuco durante o século XIX, além de relembrar os homens responsáveis pelo movimento que batalhou pela independência décadas antes de sua efetivação. O terceiro fator surge, de certa forma, através do questionamento dos primeiros. Em meio às figuras históricas do Recife e reproduções masculinas, se encontram um grupo de monumentos que, ainda que não pertencentes a nenhum dos dois grupos, marcam presença cercando o centro da praça, além de ostentarem o título de obras mais antigas do local. Símbolos da antiguidade, as nove estátuas de deusas romanas, instaladas durante a obra de

ajardinamento do Campo das Princesas, concluída no ano de 1872, podem ocasionar certa estranheza se observadas através da conjuntura descrita. Apesar disso, acabam por ser as principais obras presentes na Praça da República.

4. 2 As nove estátuas no centro da praça

Assim como na Praça da República, o centro do presente trabalho é fundamentado por estes nove monumentos que remetem a figuras oriundas da mitologia greco-romana. Dispostas sobre pedestais e alocadas de maneira em que cercam todo o ponto central do ambiente, as donzelas de ferro fundido fazem parte da paisagem recifense há mais de um século. Os principais objetos desta pesquisa são as estátuas de Minerva (Atena), deusa da sabedoria, deusa guerreira, artes literatura e poesia.⁹⁴ Juno (Hera), Personificação do ciclo lunar, protetora das mulheres, especialmente as casadas.⁹⁵ Têmis, deusa dos juramentos e da lei eterna, sendo também considerada a personificação da justiça.⁹⁶ Vesta (Héstia), deusa do fogo e do lar.⁹⁷ Ceres (Deméter), divindade responsável pelo trigo e pela agricultura.⁹⁸ Diana (Artemis), deusa da caça e das feras, também é interpretada como a personificação da lua.⁹⁹ Flora (Clóris), deusa das flores e da primavera.¹⁰⁰

Niobe, diferentemente das demais, não se caracteriza como uma deusa greco-romana. O nome se refere a duas figuras distintas comumente confundidas pela tradição. A primeira diz respeito à primeira mortal a se envolver com Zeus. É considerada a “mãe dos seres vivos”. A segunda Niobe é uma mulher que, de acordo com os mitos, teve uma grande quantidade de filhos.¹⁰¹ Orgulhosa de sua prole, um dia Níobe se afirmou como superior a deusa Leto. Sentindo-se ofendida, a deusa requisitou que Ártemis e Apolo assassinassem os filhos de Níobe, tarefa devidamente cumprida por ambos. Em uma versão atualizada, Níobe sofrendo com a imensa perda, fugiu para o monte Sipylus, para se unir ao seu pai, local onde os deuses a transformaram em rocha. Seu corpo foi solidificado, porém as lágrimas não

⁹⁴ GRIMAL, Pierre. Dicionário de mitologia grega e romana. 2000. p.311

⁹⁵ Op. cit. p.260

⁹⁶ Op.cit. p. 435

⁹⁷ Op. cit. p. 466

⁹⁸ Op. cit. p. 84

⁹⁹ Op. cit. p. 116

¹⁰⁰ Op. cit. p. 175

¹⁰¹ A quantidade de filhos varia de acordo com as diferentes tradições. Estas variam entre cinco, sete e doze, segundo com o Dicionário da Mitologia de Grimal. p. 331 - 332

cessavam de escorrer pelos seus olhos, originando uma nascente.¹⁰² e por fim, a estátua de Diana de Gabies.¹⁰³ Por não pertencer ao conjunto original, esta estátua não fará parte da análise realizada neste trabalho.



Figuras 10 e 11 - Estátuas das deusas Minerva e Juno, Praça da República, Recife. FONTE: Acervo pessoal. 22 de Julho de 2023

¹⁰² GRIMAL, Pierre. Dicionário da Mitologia Grega. 2000. p. 331 - 332

¹⁰³ Os nomes presentes no pedestal de cada estátua fazem alusão a sua versão romana. Devido ao fato da religião romana se apropriar dos símbolos gregos e também por conta da maior popularidade do uso das nomenclaturas originais, torna-se necessária a inserção dos nomes equivalentes na cultura grega. Para simplificação da coerência deste trabalho, algumas obras poderão ter seus nomes originais, gregos, substituídos pela nomenclatura romana, a mesma utilizada pelas estátuas da praça.



Figuras 12 e 13 - Estátuas das deusas Têmis e Diana, Praça da República, Recife. FONTE: Acervo Pessoal. 22 de julho de 2023



Figuras 14 e 15 - Estátuas das deusas Vesta e Ceres Praça da República, Recife. FONTE: Acervo Pessoal. 22 de julho de 2023



Figuras 16 e 17 - Estátua da deusa Flora e estátua de Níobe, Praça da República, Recife.

FONTE: Acervo Pessoal. 22 de julho de 2023



Figura 18 - Estátua de Diana (Diana de Gabies), Praça da República, Recife. FONTE: Acervo Pessoal. 22 de julho de 2023

As estátuas foram assinadas pelo escultor francês Eugène-Louis Lequesne, tendo sido fabricadas entre os anos de 1863 e 1864, como peças da fundição também francesa, *Ducel et Fils* (Jean Jacques Ducel e Filhos). Três gerações de Ducels ocuparam o alto cargo da fundição: Jacques, Jean Jacques e Jacques Gustave. A empresa, criada em 1810, se especializou na produção de *Fontes d'Art*, esculturas feitas através do uso de ferro fundido. A *JJ Ducel et Fils* foi, até a morte de Jean Jacques no ano de 1877, uma das maiores fundições de arte da França. Posteriormente, a empresa foi incorporada pela fundição também francesa *Val d'Osne*, no ano de 1870.¹⁰⁴ Nos catálogos da fundição é possível visualizar a grande quantidade de estátuas que são, em sua maioria, reproduções de obras clássicas, medievais e renascentistas.¹⁰⁵ As imagens a seguir se encontram em catálogos originais da Ducel, e demonstram como as estátuas da Praça da República eram anunciadas pela fundição:

¹⁰⁴ E-MONUMENT.NET. Ducel. 2015; Disponível em: <<https://DUCEL - BRASIL | E-monumen>> Acesso em: 3 de abril de 2024

¹⁰⁵ Catálogos da fundição J.J Ducel et Fils podem ser visualizados no portal “E-Monumen”. Disponível em: <<https://e-monumen.net>> Acesso em: 3 de abril de 2024



Figura 19 - Catálogo da fundição J.J Ducloux et Fils contendo quatro das estátuas presentes na Praça da República. Da esquerda para a direita, Têmis, Diana, Minerva e Juno. FONTE: E-Monumen. DUC_VO_PL267_F383 – Statues décoratives : Justice, Fidélité, Amazone, Concorde



Figura 20 - Catálogo da Fundição J.J Ducloux et Fils contendo quatro das estátuas presentes na Praça da República. Da esquerda para a direita, Niobe, Vesta, Ceres e Flora. FONTE: E-Monumen. DUC_VO_PL250_F384 – Les quatre saisons.

4.2 A recepção das obras

A arte inspira a vida, ao mesmo tempo em que a vida inspira a arte. A relação entre ambas é o que faz com que aspectos do cotidiano se tornem temas culturais. As deusas do Campo das Princesas se inserem neste contexto, como marcas da paisagem recifense, os recém instalados monumentos são mencionados no poema “A Maria”, escrito por Eduardo III:

Sentado no jardim do Campo das Princesas
ouvindo, distraído, a musica a tocar,
do kiosque contemplava as construccções chinasas,
e as estatuas de bronze aos raios do luar, [...] (JORNAL DO DOMINGO, 1
de julho de 1877. p. 7)

As estátuas são inseridas no poema como parte do cenário romântico criado pelo autor, que trata de apresentar um personagem situado no Campo das Princesas, usufruindo do espaço ao receber os estímulos visuais e sonoros que este apresenta. Cabe ressaltar que, assim como exposta na última frase do trecho destacado, “aos raios do luar”, o prazer do passeio pelo Campo das Princesas era basicamente um hábito noturno. Segundo Raimundo Arrais, o horário de funcionamento do jardim o mantinha fechado, nos domingos e dias santos, até às três horas da tarde, nos dias úteis, a abertura era realizada apenas à noite.¹⁰⁶

Se, através das doces palavras do poeta, os monumentos em questão são dignas de contemplação, os jornalistas liberais extremamente críticos as obras e decisões do governo da província são ainda mais elaborados no que diz respeito a enfatizar o seu desagrado com o ajardinamento e a instalação das estátuas no Campo das Princesas. Em uma publicação do “O Liberal (PE)” o autor do texto aponta para o tédio dos cidadãos e sua frustração ao se direcionar para o recém inaugurado jardim:

“Jardim Publico - Em falta de outra distracção o povo concorre todos os tardes ao passeio do campo das princezas talvez attrahido pelo fresco. Entretanto, é tão sensível a falta de bancos, que ficam quasi todos em pé, e alguns formando grupos numerosos nos pedestaes das estatuas negras.” (O Liberal (PE), 24 de janeiro de 1873. p.3)

¹⁰⁶ ARRAIS, Raimundo. O Pântano e o Riacho. 1992. p.230

Ao refletir sobre o que mais se mostra relevante para o desenvolvimento do objetivo do presente capítulo, o trecho, ainda que focado em apontar os problemas do novo jardim público, demonstra a popularidade das estátuas entre os visitantes. Estes que, de acordo com a publicação, formavam grandes grupos para observar as estátuas. Ainda que caracterizadas por uma abordagem mais simples da forma humana se comparadas a outras renomadas esculturas¹⁰⁷, é inegável que as figuras presentes na praça ainda ostentam certa riqueza de detalhes. O estilo escolhido incentiva o público a observar mais de perto cada elemento presente na construção da obra. Além disso, conforme relatado na publicação do Liberal, a falta de outras fontes de absorção de cultura e lazer realça ainda mais as estátuas, unindo o “efeito novidade” à ânsia por lazer na cidade do Recife.

Sobre a coloração dos monumentos, Conforme consta em um documento oficial da província:

Em 11 de setembro de 1875, foi arrematada na repartição das obras públicas por 920\$000 a pintura do gradeamento, pavilhão, bancos e o bronzeamento das estátuas e colunas; sendo a obra recebida definitivamente em 16 de outubro findo. (Falla do Presidente da Provincia de Pernambuco: Assembléa Legislativa Provincial (PE) - 1846 a 1889. p. 66)

O processo descrito, em que as estátuas da Praça da República foram revestidas com bronze, pode ser apontado como uma provável explicação para a discrepância entre a menção a coloração escura das obras em um primeiro momento, e sua posterior e atual forma, em tons claros, comumente utilizados em esculturas neoclássicas e ecléticas.¹⁰⁸ Há uma questão mais complexa relacionada à coloração das esculturas e as ideologias que as transpassam. A diferenciação entre raças é um aspecto muito presente na produção de esculturas no século XIX. O neoclassicismo dos oitocentos se encontra imerso em um cenário fundamentado em discursos raciais e colonialistas.¹⁰⁹

Em outra aparição dos monumentos em um jornal impresso pernambucano, intitulado “A Província: Órgão do Partido Liberal (PE), a crítica do autor não se

¹⁰⁷ Exemplos são o Davi, de Michelangelo; e A Virgem Velada, do escultor Giovanni Strazza.

¹⁰⁸ NELSON, Charmaine A. White marble, black bodies and the fear of the invisible negro: Signifying blackness in mid-nineteenth-century neoclassical sculpture. 2000. p. 88

¹⁰⁹ Op. cit. p.3

restringe a outros elementos da obra de ajardinamento da praça, mas também as figuras em seu centro, como pode ser observado:

“[...] no dia seguinte poz mãos à obra o jardim de palacio; cercou o campo das princezas de tijolo e pedra; ergueo sobre essa pedra, que mandou pintar para fingir pedra, uma grande mofina semelhante a dentadura da avosinha. **Fez levantar no centro do campo um esguio pavilhão de estátuas negras, com ares de cenotaphio, que deo ao lugar os seus tantos de soturno e malassombrado.** “ (A Província: Órgão do Partido Liberal (PE), 1 de novembro de 1872. p.2. grifo do autor)

Cabe ressaltar a intenção dos veículos de imprensa destacados em tecer severas críticas ao governo conservador. Sendo assim, os dizeres do autor, no que diz respeito à às novas figuras no Campo das Princesas, são claramente enviesados pelo seu posicionamento político. Ainda assim, é relevante analisar as palavras selecionadas pelo jornalista para se referir às obras. Novamente é utilizada a expressão “estátuas negras”. Presente neste contexto mais ácido, é possível compreender que o autor do primeiro recorte também teria enfatizado a cor das estátuas como uma forma de diminuí-las enquanto elementos estéticos. Sobre o efeito causado pelas esculturas no ambiente, o autor descreve a sensação de estranheza assustadora presente no local, fazendo uso de um termo que dialoga com uma outra questão passível de crítica no tocante às estátuas, o “cenotáfio”. A palavra significa túmulo ou monumento honorário, incumbido da função de rememorar alguém cujo corpo não se encontra enterrado naquele local. É possível estabelecer uma relação entre a ideia de um monumento em memória a corpo não presente e a instalação de estátuas de divindades romanas no Campo das Princesas. As figuras não homenageiam qualquer aspecto da cultura nacional ou regional, tampouco são obras desenvolvidas a partir de algum estilo artístico carregado de brasilidade. São dessa forma estrangeiras, assim como os afrancesamentos e os bons modos impostos à população, são imitações da cultura europeia. Em outro trecho retirado do O Liberal (PE), o autor questiona a falta de homenagens a símbolos da história local nas praças públicas:

Ja podiam as praças publicas, despovoadas de jardins e de attractivos, conter as estatuas de nosso martyres que seriam um livro aberto, onde o povo aprenderia as grandes lições do amor à patria, e do desprezo à vida! Mas à Cezar só agrada fazer com que o povo adormecido nas orgias e lupanares, esqueça seus direitos e até seus proprios deveres! (O Liberal - 13 de outubro de 1872. p.2)

Conclui-se que, apesar da carência de fontes sobre a recepção das estátuas logo após o ajardinamento, os poucos vestígios encontrados demonstram que, seja através das visões negativas ou positivas, as estátuas foram relevantes enquanto uma atração para a sociedade recifense da época.

Após a devida Introdução aos monumentos analisados, sua história e recepção, torna-se propício atentar para o passado em que as imagens, bem como o estilo escultórico específico se desenvolveram. Abordar a escultura na Roma Antiga é vislumbrar um importante capítulo da história da arte. Estabelecendo, dessa maneira, uma breve análise sobre o papel das esculturas na antiguidade romana. Levantando também um ponto central do presente trabalho: como ornamentos e mensagens, beleza e discurso, podem ser fundidos para fins diversos.

5 A ESCULTURA NA ROMA ANTIGA

O neoclassicismo é um estilo artístico que pratica uma ressignificação da arte greco-romana, se inspirando nas sua estética e propostas e aplicando-as em um contexto contemporâneo. A arte greco-romana foi utilizada como um contraponto aos “exageros” do barroco, através da clareza e simplicidade dos clássicos. Os neoclássicos, porém, divergem dos renascentistas ao retomar a antiguidade clássica, fundamentando-se na estética, mas também atribuindo a esta a mensagem de novas ideias acerca do mundo e da civilização.¹¹⁰ As reflexões referentes à “mensagem contemporânea” serão propriamente analisadas no capítulo dedicado aos Usos do Passado, por enquanto, torna-se propício discorrer sobre as características da escultura romana, apropriadas pelo neoclassicismo, bem como pelas obras da Praça da República. O objetivo do capítulo é compreender a presença de tais obras no contexto romano antigo, o que serve como base para a posterior compreensão acerca das possíveis ligações entre Roma e o contexto específico daqueles que se apropriam de um dos seus vários legados para a sociedade.

5.1 Classificando as esculturas romanas

As estátuas estiveram presentes nos mais diversos espaços da sociedade romana durante a antiguidade. A partir do século 2 a.C, ao redor de todo o território imperial foram construídas cidades contendo ambientes como fóruns, templos, e termas. Esculturas ornamentaram cada um destes prédios, tornando-se assim, uma marca da paisagem na Roma Antiga.¹¹¹ Sobre os usos e a popularidade das esculturas neste contexto, o pesquisador especializado em escultura antiga, Peter Stewart, afirma que, em todos os cantos da cidade e do subúrbio havia espaços ornamentados com diferentes tipos de esculturas.¹¹²

Disponíveis para a apreciação em vários setores do mundo romano, as esculturas foram feitas de diferentes formas e, acima de tudo, dotadas de propósitos distintos. Areladas a uma série de funções e contextos, estas obras são

¹¹⁰DE CASTRO, André Luis; FONSECA, Adauto Neto; SOARES, Rômulo. A PINTURA EM FOCO: O NEOCLASSICISMO EM UMA ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA. 2008. p.1

¹¹¹ KLEINER, Diana E. E. Roman Sculpture. New Haven: Yale University Press, 1992. p. 10

¹¹² STEWART, Peter. Statues in the Roman Society. 2003. p. 6

classificadas de acordo com o sentido que recebem. Esta definição é realizada através de vestígios, dos quais estudiosos do tema se baseiam para estipular as informações.¹¹³

Fundamentado por estas interpretações por diversas vezes conflitantes, Stewart propõe uma classificação para as esculturas romanas. Em primeiro lugar, o autor atenta para o uso do termo “estátua”, discorrendo sobre como o termo é rejeitado especialmente pelos escultores, artistas que consideram a palavra “estátua” associada principalmente a homenagens a algo ou alguém, sendo dessa forma obras desprovidas do fator estético.¹¹⁴ Quanto à diferenciação realizada pelo autor, cabe destacar, para os objetivos deste trabalho, os seguintes grupos: *statua*, *simulacrum* e *signum*. “*Statua*” normalmente diz respeito a esculturas de mortais, ou em termos mais gerais, de uma figura desconhecida ou de pouca relevância.¹¹⁵ O termo “*Simulacrum*”, por outro lado, costuma ser utilizado para classificar obras que representam um deus, ou um mortal nobre, como reis ou um imperador.¹¹⁶ Por fim, “*Signum*” geralmente corresponde a escultura cuja a importância atribuída é maior do que as demais, também é um termo utilizado para se referir a imagens de divindades, sendo sua maior característica é o caráter icônico que estas possuem.¹¹⁷

A historiadora de arte Diana Kleiner propõe uma outra classificação. Para a autora, há duas grandes categorias principais: as esculturas de retrato e de relevo.¹¹⁸ Os retratos são obras caracterizadas por apresentar reproduções esculpidas da aparência de sua inspiração. Partindo deste propósito, o realismo era uma ferramenta fundamental, pois enaltece a função destes monumentos de simbolizar a presença de um indivíduo¹¹⁹. A maioria destas obras era feita em tamanho real, mas também existiram os retratos em miniatura, além dos colossais.¹²⁰ O destino destes monumentos poderia ser tanto a esfera pública, quanto a privada. Quanto aos retratos produzidos para a apreciação do público, sua forma mais popular foram os imperiais.¹²¹ O retrato de Augusto (Figura 21) é um exemplo.

¹¹³ STEWART, Peter. *Statues in Roman Society*. 2003. p. 10

¹¹⁴ Op. cit. p. 8

¹¹⁵ Op. cit. p. 22

¹¹⁶ Ibidem

¹¹⁷ Op. cit. p. 27

¹¹⁸ KLEINER, Diana. *Roman Sculpture*. 1992. p. 7

¹¹⁹ NODELMAN, Sheldon. *How to read a Roman portrait*. 1975. p. 38

¹²⁰ KLEINER, Diana. *Roman Sculpture*. 1992. p.7

¹²¹ WOOD, Susan Elliott. *Roman portrait sculpture, 217-260 AD: the transformation of an artistic tradition*. Brill, 1986. p. 5



Figura 21 - Augusto de Prima Porta. Século I. Museus Vaticanos. FONTE: Fotografia por Till Niermann. 2007

Se consolidando como o primeiro Imperador Romano, Otaviano, posteriormente intitulado Augusto, transformou radicalmente a estrutura da política romana, bem como moldou sua imagem e o simbolismo do que significava ser um imperador. ¹²² A obra exhibe um homem trajado com uma armadura e com a mão direita apontando para o horizonte, como se Augusto se dirigisse à população de fato, lidera-se, ordenasse.

O desenvolvimento desta expressão artística se relaciona com a influência gerada pelas culturas grega e etrusca sobre a arte romana. Ainda assim, em meio às inspirações estrangeiras, os romanos produziram a partir de estilos próprios, como é o caso da estética verista. O estilo se caracteriza por representar figuras com expressões de envelhecimento e rugas, adquirindo, desta forma, um aspecto hiper-realista. Estes retratos revelam um contraste entre a estética romana e a grega, em que as esculturas apresentam formas jovens e perfeitas. ¹²³ Um exemplo da aplicação do hiper realismo nos retratos é a obra “*Head of an Old Man*” (Figura

¹²² BEARD, Mary. SPQR. Uma história da Roma Antiga. 2020, p. 336

¹²³ Op.cit. p. 201

22). No retrato é possível visualizar linhas de expressão na testa do homem, além de outras marcas do envelhecimento em todo o rosto. Além disso, a face expressa um sentimento, perceptível através do olhar e do movimento que a figura realiza com a boca.

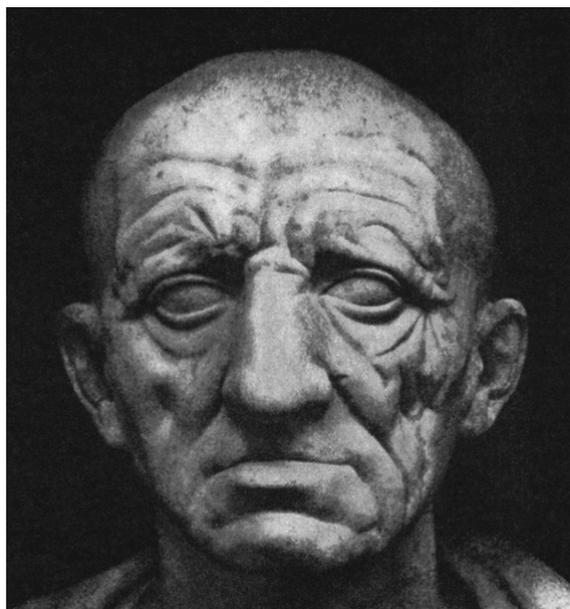


Figura 22 - Cabeça de um Homem Velho. Século I. Museu de Torlonia, Roma. FONTE: Fotografia por N. N. Britova, N. M. Loseva, N. A. Sidorova. Rimskii skulpturnyi portret. M., “Iskusstvo”, 1975, s. 22—23, ill.22.

Os retratos de relevo correspondem a obras criadas em painéis horizontais e verticais, além de outros formatos. Estes costumam representar cenas oriundas da mitologia greco-romana, guerras, rituais e demais eventos presentes no cotidiano e na história da sociedade.¹²⁴ Um exemplo é a Coluna de Trajano é um monumento que contém 155 cenas, responsáveis por narrar as vitórias do Imperador Trajano contra os impérios bárbaros entre os anos 101 e 106 d.C.¹²⁵

¹²⁴ KLEINER, Diana. Roman Sculpture. 1992. p. 9

¹²⁵ CURRY, Andrew. Trajan's Amazing Column. National Geographic. 2012.



Figura 23 e 24 - Fotografias da Coluna de Trajano, Roma, Itália. A segunda imagem apresenta uma das cenas esculpidas na coluna. Esta mostra o imperador reunido com soldados que exibem orgulhosamente a cabeça de dois inimigos. FONTE: Fotografias por Kenneth Garrett

5.2 O estilo romano

O bronze foi um material amplamente utilizado na escultura etrusca, especialmente na arte funerária, sendo um símbolo de sua produção artística os túmulos e os sarcófagos. As primeiras esculturas romanas foram influenciadas pelo modelo etrusco, produzindo as suas obras em bronze.¹²⁶ Posteriormente, uma pedra extraída da Grécia se tornou o principal material utilizado na criação de esculturas em Roma, o mármore. A partir do século II a.C, com a conquista de Luna pelos romanos, há um aumento significativo nas fontes do material, que passa então a ser ainda mais difundido na arquitetura e escultura romanas.¹²⁷

Se para os gregos, a cabeça e o corpo correspondiam a uma unidade indivisível, os romanos por outro lado consideravam cada parte independente.¹²⁸ Nesse contexto, é desenvolvida uma prática denominada “*appendage aesthetic*”. O uso desta técnica possibilita a criação de membros separados de uma estátua, que posteriormente seriam unidos para formar a obra completa. Dessa forma, foram feitas estátuas com espaços vazios destinados ao posterior preenchimento por uma

¹²⁶ PIMENTEL; GRUNWALD; DEBRICK; FAVRE. História da Arte - arquitetura, pintura, escultura. 2010. p. 42

¹²⁷ KLEINER, Diana. Roman Sculpture. 1992. p. 5

¹²⁸ Op. cit. p.10

cabeça, peça principal, que seria inserida e poderia ser substituída caso necessário.¹²⁹

5.3 Estátuas de culto: O Papel dos Monumentos na Religião Romana

Erguidas para embelezar as vias e casas, termas e fóruns, homenageando imperadores e enaltecendo seu poder, as esculturas romanas também desempenharam um papel importante no campo religioso desta antiga sociedade. Sobre as chamadas “estátuas de culto”, pode-se afirmar que:

The cult image of the Roman world was a fluid, intangible, and delineated concept, at the same time as being a solid, tactile, and visible object. It did, importantly, exist as a concept and there was an idea of the “cult statue”, distinct from the plethora of other image types that could be found in all corners of the Roman world: the cult statue had a place in the consciousness and practices of the participants in all sorts of state and private religions, and this place and these practices were not only important, but also challenged and discussed throughout the Roman period. (WEDDLE, 2010. p.9)

A presença de estátuas de deuses foi uma característica da religião romana. A escultura serviu como elo de ligação entre o humano e o divino, se constituindo como a principal forma de representação das divindades, e também como pilares do culto em Roma.¹³⁰ A distinção entre o que seria ou não uma estátua de culto não é feita de forma clara. Há elementos que podem ser analisados para associar as imagens da antiguidade à sua função, como a localização em um templo, a presença de um altar e o estilo utilizado.¹³¹

Situadas em templos comumente destinados exclusivamente a uma única divindade, as esculturas se tornaram um símbolo da religião romana, especialmente a partir da república tardia (133 a.C até 27 d.C).¹³² A antropomorfização dos deuses através de peças de mármore ou bronze foi alvo de críticas por escritores como Varrão, renomado autor da historiografia religiosa de Roma, este afirma que:

¹²⁹ KLEINER, Diana. Roman Sculpture. 1992. p. 10

¹³⁰ BELTRÃO, Claudia; SANTANGELO, Federico. Estátuas na religião romana. 2020. p. 13-14

¹³¹ STEWART, Peter. Statues in the Roman Society. p. 191

¹³² BOGDAN, Guillermina. La discusión sobre la forma de los dioses a fines de la república. antropomorfismo, representación e imágenes de culto en Antiquitates rerum divinarum de Varrón y en De natvra deorum ii de Cicerón 2020. p. 47

*antiquos Romanos plus annos centum et septuaginta deos sine simulacro coluisse. quod si adhuc mansisset, castius dii observarentur qui primi simulacra deorum populis posuerunt, eos civitatibus suis et metum dempsisse et errorem addidisse.*¹³³

Os antigos romanos durante 170 anos veneravam os deuses sem estátuas, porque se tivesse sido mantido até agora, os deuses seriam um objeto mais puro (de um culto). Aqueles que primeiro estabeleceram imagens dos deuses para o povo, ao mesmo tempo que enfraqueceram o medo dos seus cidadãos, impuseram-lhes um erro.

O cônsul Cayo Norbano Balbo possui uma visão diferente quanto à antropomorfização dos deuses, defendendo os monumentos ao enaltecer a forma humana como a mais bela, digna de representar os seres divinos. Segundo o autor, é necessário refletir sobre a existência de outro ser, do qual o ser humano extraiu funcionalidades como o calor que controla a temperatura corporal e a capacidade de respirar.¹³⁴

5. 4 As esculturas no Império de Augusto

Otaviano, provavelmente não muito reconhecível por esse nome, foi o primeiro e um dos mais significativos imperadores romanos, moldando o que viria a ser o recém criado cargo, juntamente com o futuro de toda a sociedade romana.¹³⁵ Augusto é o título recebido por este, palavra que remete a autoridade e o poder de quem a carrega consigo orgulhosamente. Filho de Caio Otávio e Átia Balba, Otaviano possuiu como filiação mais relevante seu futuro pai adotivo, Caio Júlio César. Foi bem educado, sendo instruído sobre a oratória latina e grega, desenvolvendo, desta forma, um grande interesse pela cultura helênica. Se aprofundou nas ideias políticas e filosóficas da Grécia, levando-as como fundamentos em sua posterior carreira como imperador.¹³⁶

Em meio a diversas mudanças e inovações, teve início uma era que viria a ser chamada de “*Pax Romana*”, período de estabilidade e prosperidade em Roma, entre os anos de 31 a 235 d.C.¹³⁷ Entre as transformações do território romano sob a autoridade de Augusto, cabe enfatizar o projeto de “embelezamento” da cidade e

¹³³ Augustinus, De Civite Dei, L: 4. C: 31

¹³⁴ Cicero, De Natura Deorum. L: 2. C: 18

Op. cit. C: 59

¹³⁵ BEARD, Mary. SPQR: Uma história da Roma Antiga. 2020. p. 349

¹³⁶ DE OLIVEIRA SILVA, M. A., PORTO, V. C., & SELVATICI. Imperadores Romanos, de Augusto a Marco Aurélio. 2019. p. 13

¹³⁷ FUNARI, Pedro Paulo. Grécia e Roma. 2001. p. 89

das províncias. Conforme consta nos escritos do historiador romano Suetônio (69 d.C - ca. 141 d.C), não considerando a paisagem urbana condizente com o poder e a imagem do império, Augusto tratou de efetivar a construção de vários monumentos públicos. Entre as obras arquitetônicas erguidas no período, cabe destacar: o Fórum, em que se encontra o Templo de Marte Vingador, o Templo de Apolo, e o de Júpiter Tonante. Além disso, foram construídos mais edifícios nomeados em homenagem a parentes próximos. Ele também convidou cidadãos para ornamentar e reparar a cidade, estes foram responsáveis pela construção de vários monumentos, com destaque para templos de deuses e demais figuras mitológicas.

138



Figura 25 - Estátua colossal de Marte: Pyrrhus. 110 - 138 a.C. FONTE: Museu Capitolino, Roma.

¹³⁸ SUETÔNIO. A Vida dos Doze Césares. 2012. p. 67



Figura 26 - Escultura Júpiter Tonante, Museu do Prado, Espanha. A escultura original foi criada em 22 a.C. Esta cópia foi produzida aproximadamente entre 85 e 100 d.C. FONTE: Colección Real (Colección Cristina de Suecia; cardenal Azzolino; col. Livio Odescalchi, duque de Bracciano; col. Felipe V, La Granja de San Ildefonso, Palacio Real).

A escultura Marte¹³⁹ Vingativo (Figura 29) representa o deus da guerra romano. Marte veste um traje militar, composto por um elmo ornamentado com *pegasus* nas laterais e uma esfinge no centro. Seu tronco é coberto pela armadura, decorada com dois grifos e um rosto no meio do peitoral. Seu rosto ostenta uma volumosa barba. Júpiter¹⁴⁰ Tonante, por sua vez, apresenta o rei dos deuses nu, apenas com um manto sobre o ombro. O deus também carrega um cetro. Seus cabelos e barba são maiores em comparação a imagem de Marte, são justamente estes os aspectos que permitiram a identificação da divindade.¹⁴¹

A construção e reestruturação de templos demonstra a preocupação de Augusto com as mensagens transmitidas através dos diversos simbolismos e significados dos deuses. Esculturas prostradas em seus templos não serviram exclusivamente a estética. Conforme afirma o arqueólogo Paul Zanker, os edifícios e

¹³⁹ Marte é a versão romana de Ares, o deus da Guerra grego.

¹⁴⁰ Júpiter é o Zeus romano. O pai dos deuses gregos.

¹⁴¹ SCHRÖDER, S. F.: Catálogo de la escultura clásica, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 362-366.

imagens são reflexos do estado de uma sociedade.¹⁴² Como obras mais complexas e inseridas em um contexto de renovação, a arte contribui para a linguagem do império, servindo como meio de propagação da ideologia vigente.¹⁴³ Tomando o Templo de Marte Ultor como exemplo, verifica-se no edifício a presença de homenagens à história do povo romano, especialmente a Eneias, líder troiano, associado a fundação de Roma em uma história alternativa ao clássico mito de Rômulo e Remo. Segundo a lenda romana, conforme descrito pelo historiador Pedro Paulo Funari, o troiano Eneias era filho da deusa Vênus e de Anquises. Com a derrota para os gregos, Eneias peregrinou pelo Mediterrâneo, alcançando o Lácio, onde foi rei. Após a morte, Eneias passou a ser adorado como Júpiter Indignes. Ascânio, seu filho, foi o fundador da Alba Longa. O neto, Numitor, é pai de Reia Sílvia, a mulher que, relacionando-se com o deus da guerra Marte, deu origem aos irmãos Rômulo e Remo. Dessa forma, a origem de Roma estaria diretamente relacionada às divindades. A propagação dessa mensagem serviu a ideologia dominante dos romanos sobre outros povos, enaltecendo suas qualidades e origem através da descendência divina.¹⁴⁴ Nesse contexto, se encontrava no templo uma escultura representando *Vénus Genetrix*, a mãe de Eneias. Além disso, a estátua de Marte Ultor simbolizava a origem da cidade de Roma. Fora os deuses supracitados, uma outra imagem do Templo apresenta César divinizado.¹⁴⁵ O culto a César como uma divindade foi impulsionado por Augusto, a partir do ano 42 a. C.¹⁴⁶ Compreende-se, através da reflexão sobre as obras construídas no Templo de Mars Ultor e seus sentidos, que as divindades, ao referenciar diretamente a hereditariedade e a trajetória romana, eram imbuídas de significados religiosos e também políticos.¹⁴⁷

Além de monumentos e estátuas prestando homenagem aos deuses imortais, Augusto também enalteceu a própria imagem, ao ornamentar o território romano com o seu retrato. Através de diferentes formatos e tamanhos, o corpo e rosto do imperador foram refletidos em moedas, estátuas e miniaturas.¹⁴⁸, cerca de 250

¹⁴² ZANKER, Paul. Augusto y el poder de las imágenes. 1992. p.13

¹⁴³ PIRES, Thiago. Propaganda política no Principado Augustano: as artes como forma de discurso (27 aC–14 dC). 2014. p.126

¹⁴⁴ FUNARI, Pedro Paulo. Grécia e Roma. 2001. p. 80-81

¹⁴⁵ Op. Cit. p. 123

¹⁴⁶ ZANKER, Paul. Augusto y el poder de las imágenes. 1992. p. 56

¹⁴⁷ PIRES, Thiago. Propaganda política no Principado Augustano: as artes como forma de discurso (27 aC–14 dC). 2014. p. 126

¹⁴⁸ BEARD, Mary. SPQR: Uma história da Roma Antiga. 2020 p. 352

esculturas encontradas em todo o espaço romano apresentam Augusto, número imensamente superior a qualquer outro cidadão de Roma.¹⁴⁹ Sobre os aspectos da aparência do imperador representados nas imagens, a autora afirma que as obras apresentam um rosto jovem e belo, característica mais próxima da arte grega, distinguindo do hiper-realismo utilizado nas esculturas romanas. Estas imagens não contemplam a real aparência de Augusto, pelo contrário, correspondem a uma idealização da figura do imperador.¹⁵⁰

¹⁴⁹ BEARD, Mary. SPQR: Uma história da Roma Antiga. 2020 p. 352

¹⁵⁰ Op.cit p. 353

6 USOS DO PASSADO

6.1 Usos da paisagem: O monumento como ferramenta política

Ao transitar pelas movimentadas ruas de uma cidade, o indivíduo, ainda que constantemente apressado pelo correr das horas e distraído pela urgência das missões diárias, costuma observar os seus arredores. Direciona o olhar para os demais membros dessa teia urbana, e, quando há tempo, percebe a paisagem que o cerca. A paisagem difere de outras entidades espaciais, como o mapa ou o território, estabelecidas através da ciência. É o espaço percebido através do olhar humano. Conforme aponta o geógrafo Milton Santos:

“[...] tudo aquilo que nossa visão alcança é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc” (SANTOS, 1988. p. 61)

Ao compreender a paisagem como o espaço sob a visão do sujeito, o efeito apresentado resulta na efetivação de uma união entre o ser e o mundo em que este habita. A relação entre estes pares ocorre não apenas sob a percepção de um pelo outro, mas também pelo fator fundamental de que, ao reconhecer a paisagem, o indivíduo conseqüentemente identifica a si mesmo como uma parte deste todo, envolvido neste espaço. Portanto, levando em consideração a relação intrínseca entre sujeito e paisagem, especialmente no que diz respeito à construção de identidade e formação do indivíduo enquanto produto e parte deste meio, torna-se necessário enfatizar as aplicações da monumentalidade, como instrumento do estado.

Inserido em um cenário urbano, em que praticamente tudo o que seus olhos alcançam foi construído por mãos humanas, o sujeito, ainda que não perceba, se encontra inserido em uma série de projetos, transmitidos discretamente por meio de escolhas estéticas muitas vezes observadas como simples decorações. Segundo Lucien Febvre,

Em toda parte a monumentalidade se difunde, se irradia, se condensa, se concentra. Um Momento vai além de si próprio, de sua fachada (se tem uma), de seu espaço interno. A Monumentalidade pertence, em geral, a altura e a profundidade, à amplitude de um espaço que ultrapassa seus limites materiais. (LEFEBVRE; 2008, p. 46)

O monumento é peça integrante dos símbolos e ideias que permeiam o cotidiano, se configurando como artefato muito mais significativo do que a primeira percepção deste. Recentemente, os monumentos foram um dos diversos debates da atual conjuntura política internacional. Estátuas foram depredadas das mais diversas formas,¹⁵¹ O que, considerando a carga simbólica das esculturas, também se configura como uma reinterpretação, um ato de mesma ou até mais carga significativa.

Retomando os conceitos iniciais, ao interpretar o monumentos como obras dotadas do propósito de lembrar um passado distante, unido a dimensão da memória como uma base para a formação da identidade coletiva de um povo, é possível concluir que, a construção de determinados monumentos é capaz de perpetuar no espaço as direções e características do poder vigente.¹⁵² Política característica do império de Augusto, posteriormente adotada por vários outros líderes. Por vezes, se utilizando até mesmo de divindades romanas. Como é o caso das estátuas da Praça da República.

6. 2 Um encontro de damas: a questão do gênero das divindades da praça

Ao observar a presença de obras referenciando deusas, pode-se até cogitar a relevância destas na mitologia greco-romana. Embora os mais reconhecidos deuses atualmente sejam os irmãos Júpiter (Zeus), Netuno (Poseidon) e Plutão (Hades), as mulheres divinas dos clássicos antigos não possuem um papel inferior, especialmente quantos aos cultos e os significados atribuídos a estas. A tríade

¹⁵¹ Os conflitos relacionados a depredação de monumentos dedicados a figuras históricas favoráveis ou favorecidas por períodos como a escravidão, por exemplo, se tornaram uma pauta das discussões políticas mais recentes. Cabe destacar, nesse sentido, os eventos de Charlottesville, US. (2017) a queima da estátua de Borba Gato, em São Paulo (2021), a estátua lançada no rio na cidade de Bristol, UK (2020) e o movimento Rhodes Must Fall, que ocorre a partir de 2015, na África do Sul. Além dos eventos citados, cabe mencionar a trajetória da estátua de Augusto de Prima Porta enviada para a cidade de São Paulo em 1937, como presente dado pelo líder do fascismo italiano Benito Mussolini. A imagem foi utilizada como uma forma discreta de transmitir a mensagem do regime totalitário. A obra foi retirada após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, retornando apenas no ano de 1948. Mais informações sobre a estátua e sua trajetória em solo brasileiro e as ideias que a cercam podem ser obtidas através da matéria:

<https://www.uol.com.br/nossa/colunas/terra-a-vista/2024/09/08/estatua-romana-virou-simbolo-fascist-a-e-acabou-em-praca-lgbt-no-arouche.htm?utm_source=whatsapp-network&utm_medium=compartilhar_conteudo&utm_campaign=organica&utm_content=geral>

¹⁵² RODRIGUES, Cristiane Moreira. Cidade, monumentalidade de poder. 2001. p. 50

romana, por exemplo, apresenta uma configuração em que Minerva (Atena) e Juno (Hera) ocupam o topo da hierarquia ao lado do rei dos deuses, Júpiter.¹⁵³ Suas funções não se limitaram a aspectos domésticos e femininos, embora este seja o caso de Vesta (Héstia), a deusa é acompanhada por divindades que simbolizam a caça e a sabedoria, o amor e a agricultura, entre outras. Se em termos quantitativos não houve distinção de gênero na arte escultórica romana, as formas de representação contemplaram os comportamentos e atitudes esperados dos homens e mulheres de Roma. Conforme aponta a historiadora Glenys Davies, ao se observar a linguagem corporal e as vestimentas das esculturas é possível vislumbrar uma parcela de como a sociedade romana compreendia os papéis de gênero. As estátuas de retrato enfatizaram as diferenças entre os homens e as mulheres, direcionado a representação masculina à função de dominante. Por sua vez, as estátuas femininas reforçavam modelos de comportamento perfeito para as mulheres.¹⁵⁴

Conclui-se então como, ainda na antiguidade romana, as estátuas serviram a um propósito maior do que o simples embelezamento da cidade. Os padrões são exercidos especialmente a partir da beleza das figuras e a linguagem corporal apresentada, solidificam e erguem em espaços públicos os passos a serem seguidos pelos romanos. O comportamento gestual, por exemplo, é uma das distinções realizadas entre os gêneros das obras. Enquanto as figuras masculinas geralmente possuem braços erguidos, apontando para algo ou em sinal de autoridade, como é o caso de Augusto de Prima Porta (Fig. 31). As representações femininas, por sua vez, exibiam gestos contidos, mantendo os braços próximos ao corpo. Esta mesma característica pode ser observada nas estátuas de deusas da Praça da República. Além dos objetos que seguram em suas mãos, não há movimentos dos membros capazes de indicar alguma ideia como liderança.¹⁵⁵ Em geral, as esculturas de mulheres propagaram os preceitos romanos de subordinação e bom comportamento. Esta foi a mensagem transmitida através dos gestos e vestimentas destas obras.¹⁵⁶ A modernização da cidade do Recife no século XIX também propôs instruções de gênero, reforçando a antiga função submissa da

¹⁵³ TATLOCK, Jessie May. *Greek and Roman Mythology*. 1917. p. 48

¹⁵⁴ DAVIES, Glenys. *Portrait Statues as Models for Gender Roles in Roman*. 2008. p. 213

¹⁵⁵ *Op. cit.* p. 207.

¹⁵⁶ *Ibidem*

*pudicitia*¹⁵⁷ romana em tempos modernos. Segundo o historiador Sandro Vasconcelos da Silva, a família foi uma questão central do incentivo aos bons costumes da época. O ambiente familiar foi considerado, neste período, uma forma de perpetuar a moralidade e a educação das crianças para esta nova e idealizada sociedade recifense. As mulheres deveriam adotar uma postura dotada de pudor e decoro. Aos homens, se esperava as qualidades necessárias para atuar no cotidiano, como razão e honestidade.¹⁵⁸

Ao representar a beleza em sua forma física, especialmente em um espaço destinado ao público, ainda que contendo formas como a imponente Minerva, as deusas da Praça da República possuem rostos jovens, gestos contidos além de vestimentas que preservam a maior parte de seus corpos magros. Sendo assim, considerando os significados contemplados pelas obras, o efeito de instrução civilizatório dos monumentos se manifesta, a princípio, ao seguir de acordo com o neoclassicismo brasileiro e sua ideologia modernizante; bem como ao exaltar figuras femininas clássicas como conjuntos de noções de feminilidade a serem incorporadas pelas mulheres locais.

Ainda sobre as aplicações das estátuas no ambiente doméstico da Roma Antiga, cabe citar um caso de Cícero (106 a.C - 43 a.C) , um dos romanos mais influentes da história. Em suas cartas, o político demonstra preocupar-se com a decoração de suas propriedades, certificando-se que esta seja realizada da forma devida. Cícero teve de lidar com um conflito, no ano de 46 a.C, envolvendo um conjunto de estátuas adquirido por um de seus agentes e as funções que o espaço viria a ter. A princípio, foi instalada uma estátua de Marte, o deus da Guerra, nos aposentos do homem que se promovia como um defensor da paz. Além disso, a biblioteca de Cícero foi ornamentada com um conjunto de Bacantes, as seguidoras de Baco, deus da boemia e das festas. Sobre o conflito entre o espaço e as obras, Cícero afirma que eram necessárias musas, não bacantes.¹⁵⁹ O relato revela alguns aspectos quanto à ornamentação dos ambientes domésticos romanos e como as esculturas de figuras mitológicas se adequam aos múltiplos fins dos espaços, como

¹⁵⁷ Palavra latina utilizada na Roma Antiga. Se refere à “boa esposa romana”, virtude relacionada ao pudor e moralidade feminina, especialmente sexual. BEARD, 2020. p. 121

¹⁵⁸ DA SILVA, SANDRO. O Recife sob a sedução de uma dominação sutil, glamorosa e sofisticada (1830-1880), p. 183

¹⁵⁹ BEARD, Mary. SPQR: Uma história da Roma Antiga. 2020. p. 318

bibliotecas e jardins, em uma suposta harmonia com os significados atribuídos a estas.

O detalhe mais plausível como justificativa para a escolha deste determinado conjunto diz respeito aos títulos atribuídos às estátuas além dos nomes das divindades. Ao ostentar estes conceitos, as figuras se tornam representações não apenas das respectivas deusas, mas também de ideias, presentes no espaço através das esculturas de bronze. Recebem destaque, nesse sentido, as estátuas da Amazona (Minerva), Concórdia (Juno), Justiça (Têmis) e Fidelidade (Diana). É possível que as palavras tenham sido aplicadas como desejos para uma sociedade sobretudo mais harmoniosa e justa. Proposta condizente com o projeto de sofisticação da população recifense no século XIX. Por sua vez, as quatro estações, Inverno (Níobe), Primavera (Vesta), Verão (Ceres) e Outono (Flora), dialogam com a natureza, elemento fundamental da praça, responsável pela composição da paisagem juntamente com as estátuas francesas e o gradeamento inglês.

A relação entre o feminino e a natureza não é algo novo. segundo a mitologia grega, antes dos deuses e deusas reinarem sobre o mundo, haviam os titãs, e entre eles, Gaia. A titã era a própria terra, tendo surgido em meio ao vazio do caos primordial, juntamente com os primeiros seres.¹⁶⁰ Distante do campo dos mitos e ensinamentos gregos, Gaia se tornou uma hipótese, desenvolvida a partir dos textos do ambientalista britânico James Lovelock, nos anos 1960. A ideia consiste na concepção da natureza como um organismo vivo, capaz de produzir as condições necessárias para a sobrevivência. Gaia é compreendida, dentro da perspectiva mitológica, bem como na hipótese ambientalista, como uma mãe protetora, responsável por todos os seus filhos, os seres que dela necessitam.¹⁶¹ Percebe-se, através da breve exposição do mito e da hipótese de Gaia, como as propriedades qualificadas comumente como femininas foram utilizadas para se referenciar a natureza, sua função e a razão da necessidade de sua preservação. A temática discutida é ainda mais complexa do que os discursos sobre a titã, conforme aponta a pesquisadora Rosângela Angelin, refletir sobre a história das mulheres inclui a compreensão de sua relação com a natureza.¹⁶² As mulheres

¹⁶⁰ NASCIMENTO, Cristhianne Lopes; BORGES, Darlene Limongi. A sabedoria dos mitos gregos. 2011. p. 195

¹⁶¹ POHL, Lucas. Ruins of Gaia: Towards a feminine ontology of the Anthropocene. 2020. p. 68,

¹⁶² ANGELIN, Rosângela. Mulheres, ecofeminismo e desenvolvimento sustentável diante das perspectivas de redistribuição e reconhecimento de gênero. Estamos preparados?. 2014. p. 1572

possuem e, ao mesmo tempo desenvolveram, um ponto de encontro com o meio ambiente natural que foi sendo cada vez mais próximo, em decorrência de diversos fatores, entre eles o cuidado com a vida e, junto a isso, naturalização dos papéis femininos, repassando responsabilidades para as mesmas que as aproximam mais de situações envolvendo natureza. (ANGELIN, 2014. p. 1572)

Os ancestrais humanos foram fascinados com a capacidade do corpo feminino de gerar e vida, além de produzir leite. Instigados pelo desconhecimento sobre os sistemas corporais das mulheres, bem como pela ausência de compreensão sobre os mais diversos fenômenos do universo, estes homens provavelmente associaram a mulher à origem da vida.¹⁶³

A ideia foi perpetuada ao longo do tempo, permaneceu presente na sociedade, assim como as mulheres e a natureza. Ainda que superadas as longas discussões sobre o quando e como tudo teria surgido, e como as mulheres estariam envolvidas nisso, a conexão ainda é realizada. Embora possa aparentar exclusivamente enaltecer a figura feminina e seus supostos papéis, a relação entre a mulher e o ambiente sofre críticas pela sua determinação de práticas e comportamentos essencialmente femininos, considerando-os naturais, ou biológicos, e não construções sociais.¹⁶⁴

Com base na dimensão apresentada, sua presença histórica e aplicabilidade nos meios ambientalista e social, cabe analisar como as estátuas de deusas da Praça da República se situam na discussão apresentada, compreendendo de quais formas a presença do grupo de divindades femininas é utilizada no contexto do ajardinamento da praça e refletindo sobre os elementos da natureza visíveis nas obras que corroboram com as questões de gênero elencadas.

Para além das deusas e seus corpos, roupas, rostos e objetos, as estátuas de Lequesne escondem detalhes pouco visíveis, porém que auxiliam no entendimento da categoria de local pretendido para a instalação deste conjunto específico de obras, bem como se intercalam com os conceitos tratados anteriormente sobre mulheres e natureza. Nesse sentido, estes elementos serão entendidos como partes de uma totalidade, e não como aspectos específicos de uma determinada representação.

¹⁶³ Op.cit. p. 1574

¹⁶⁴ SORJ, Bila. O feminino como metáfora da natureza. 1992 p.149.



Figura 27 - Detalhe as costas da Estátua de Minerva, Praça da República, Recife. FONTE: Acervo Pessoal. 18 de maio de 2024



Figura 28 - Detalhe as costas da Estátua de Juno, Praça da República, Recife. FONTE: Acervo pessoal. 18 de maio de 2024.



Figura 29 - Detalhe as costas da Estátua de Ceres, Praça da República, Recife. FONTE: Acervo pessoal. 18 de maio de 2024



Figura 30 - Detalhe as costas da Estátua de Níobe, Praça da República, Recife. FONTE: Acervo pessoal. 18 de maio de 2024.



Figura 31 - Detalhe as costas da Estátua de Vesta, Praça da República, Recife. FONTE: Acervo pessoal. 22 de julho de 2023.

Ao observar as obras como um todo, levando em consideração os mínimos detalhes que compõem as estátuas, é possível perceber as similaridades entre as imagens praticamente imperceptíveis localizadas no setor contrário a representação frontal das deusas. A primeira das imagens analisadas ([Fig. 27](#)) pertence à estátua de Minerva. Chamam a atenção os equipamentos bélicos, um elmo, símbolo da deusa, e uma aljava, contendo algumas flechas. Cabe enfatizar também, partindo da proposta desta discussão, a presença de um tronco cortado de árvore, que serve de

apoio para o capacete da divindade. A fotografia seguinte, (Fig.28) retirada da estátua de Juno, apresenta dois pássaros se hidratando em um prato sustentado por um suporte cujo topo segue os padrões arquitetônicos clássicos. A inserção da natureza não ocorre, neste caso, através da flora. A vida animal também pertence ao meio ambiente. A questão dos animais não é uma exclusividade da estátua de Juno, o elemento destacado é ainda mais latente na escultura referente a Diana (Fig. 13) , em que o cão aparece ao lado da deusa. Com relação à estátua de Ceres, os aspectos a serem visualizados são dois girassois (Fig. 28). Os ornamentos também desabrocham na figura de Níobe, às costas da imagem, um galho de pinheiros corre pela lápide (Fig. 29). Por fim, observa-se ainda um jarro repleto de flores junto aos pés da estátua da deusa Vesta (Fig. 30). Conclui-se, após o devido destaque aos aspectos da natureza presente nas esculturas, bem como a intitulação de quatro destas como as estações do ano, que as obras reforçam, também através da imagem, a existência de uma conexão entre o feminino e a natureza. As plantas e animais que se encontram parcialmente ocultos pela posição das obras, tecem justamente um fio entre as divindades de ferro e o espaço em que estas se encontram, como se os pássaros de Juno ou as flores de Vesta fossem elementos da paisagem, tanto quanto são das estátuas.

O conjunto de informações e símbolos carregados pelas obras resulta na receptividade de diferentes significados e interpretações. O discurso se manifesta através da imagem a partir do momento em que esta não se resume a uma construção exclusivamente estética. Esculturas, pinturas, a arquitetura e muitas outras manifestações visuais também se configuram como discursos. Sobre esta lógica, de acordo com Michel Foucault:

[...] o discurso é constituído por um conjunto de sequências de signos, enquanto enunciados, isto é, enquanto lhes podemos atribuir modalidades particulares de existência. (...), o termo discurso poderá ser fixado: conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação [...]. (FOUCAULT, 2017. p. 122)

Nesse contexto, faz-se necessário visualizar as estátuas como formas de materialização de um discurso. Em sua especificidade, as deusas da Praça da República surgem de uma concepção idealizada do gênero feminino, e, ao receberem em sua construção a carga simbólica da natureza, transformam-se em mecanismos de reprodução dessas mesmas ideias. O pareamento imagem-discurso

ocorre sobre uma determinada instituição ou espaço. A Praça da República torna-se então o dispositivo em que elementos são combinados e utilizados de maneira a alcançar efeitos específicos. Michel Foucault conceitua os dispositivos como um

[...] um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...] (AGAMBEN, 2005. p. 24)

A Praça da República se insere nesta classificação ao se caracterizar como um ambiente entrelaçado por escolhas e projetos políticos que se desenvolveram a partir do ajardinamento da praça, no século XIX. Ao situar a obra dos oitocentos com a mentalidade civilizatória do período, percebe-se como a reformulação da paisagem serviu também para a promoção de uma ideologia sustentada pelos representantes da província, e especialmente pelas elites. O grupo de estátuas importado, responsável pelo “embelezamento” da praça, é uma das medidas tomadas que se enquadram no discurso dominante deste momento da história recifense.

As deusas da Praça da República são problematizadas enquanto apropriações de símbolos antigos sobre três perspectivas principais, a princípio, enquanto esculturas pertencentes ao estilo neoclássico, amplamente utilizado como ferramenta civilizatória no Brasil, conforme explorado em pesquisas anteriores.¹⁶⁵ No presente trabalho, foi realizada uma análise visando compreender a presença feminina através das estátuas das divindades situadas no centro da praça. Mais precisamente, quais seriam as razões que motivaram a escolha de tais obras, e como estas se inserem no contexto temporal e espacial recifense do século XIX. A seguir, as estátuas serão analisadas individualmente enquanto representações de símbolos da antiguidade.

6. 3 As estátuas como representações das divindades: Uma análise comparativa

¹⁶⁵ SILVA, Rafael Arruda; PINTO, Renato. USOS DO PASSADO E ESTATUÁRIO NAS REFORMAS URBANAS EM RECIFE NO INÍCIO DO SÉCULO XX. Cadernos do LEPAARQ (UFPEL), v. 14, n. 27, p. 53-70, 2017.

Os símbolos que serviram de inspiração para Eugene Lequesne no século XIX, pertencem as civilizações greco-romanas da antiguidade. Os deuses e deusas adorados pelos povos de Atenas ou Roma, podem ter perdido o seu sentido religioso, porém se mantêm vivos através de recorrentes usos da cultura popular. Refletir sobre como as esculturas da praça representam suas respectivas divindades, é tecer uma análise sobre o significado dessas deusas na religião romana e a relação entre os seus sentidos e as escolhas realizadas em suas reproduções. Nesse contexto, serão levados em conta principalmente, detalhes relacionados ao corpo das estátuas, o que contempla objetos presentes na obra, pois, conforme apontado pelo historiador Peter Stewart, as representações de deuses são mais identificadas não por aspectos da face, mas sim por atributos expostos nas demais partes do corpo.¹⁶⁶

Minerva

Integrante da Tríade Capitolina, o grupo com os três deuses mais importantes da religião romana, ao lado de Júpiter e Juno¹⁶⁷, Minerva é comumente representada equipada com um elmo e empunhando uma lança em uma mão e/ou um escudo (égide) na outra. Suas vestimentas costumam ser uma toga ou armadura. Uma escultura que serve de referência quanto aos retratos da Deusa é a Minerva do Partenon, obra de Fídias, situada no Templo de Minerva, Atenas. Chegava aos 12 metros de altura. Os materiais utilizados na criação da escultura foram marfim e ouro.¹⁶⁸ Segundo uma descrição realizada pelo geógrafo grego Pausânias (1.24. 5-7), no meio do capacete há o que parece ser uma uma esfinge¹⁶⁹, enquanto nos lados se encontram grifos.¹⁷⁰ Minerva veste uma toga que estende-se até seus pés. Ela segura uma estátua de Vitória¹⁷¹ em uma das mão e uma lança na outra. Não restam vestígios materiais da obra original, apenas reproduções posteriores em

¹⁶⁶ Peter. *Statues in Roman society: representation and response*. 2003. p. 53

¹⁶⁷ TATLOCK, Jessie May. *Greek and Roman Mythology*. 1917. p. 48

¹⁶⁸ BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. 2014. p. 311

¹⁶⁹ As esfinges, no que diz respeito a mitologia greco-romana, são criaturas com corpos de leão e rosto humano.

¹⁷⁰ Grifos são feras mitológicas que possuem um corpo de leão, com cabeça e asas de águia.

¹⁷¹ Possuindo como nome grego Nike, era a personificação do triunfo em batalha. Era representada como uma mulher dotada de asas.

escala menor, como a *Athena Varvakeion*. A cópia reduzida se encontra no Museu Arqueológico Nacional de Atenas, sendo criada no século 3 A.C.



Figura 32 - Fotografia da escultura *Varvakeion Athen*, Museu Nacional Arqueológico de Atenas.

FONTE: George E. Koronaios

Ainda que não contemple elementos característicos, como a lança, a Atenas de Varvakeion é considerada a cópia mais bem preservada da escultura do Partenon. Seu peitoral é ornamentado com cobras, no centro se encontra uma górgona, a figura da cabeça da Medusa. Ela veste um capacete com três cristas, estas têm como bases a figura da esfinge, rodeada por cavalos alados. Sua mão esquerda repousa no escudo, que também contém uma cobra. ¹⁷²

Ao realizar a comparação entre a descrição da Minerva do Partenon, Varvakeion e a Minerva da Praça da República ([Fig.10](#)), é possível observar elementos em comum e particularidades da representação situada no Recife. A Minerva de Lequesne carrega a lança em sua mão direita. O elmo não se encontra sobre sua cabeça, mas está alocado na área traseira da obra. A deusa veste uma toga que se estende até os joelhos. A mão esquerda repousa na cintura, o que

¹⁷² PALAGIA, Olga (Ed.). Handbook of Greek Sculpture. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2019. p. 334

transmite um ar de confiança e autoridade. Sobre a percepção de uma Atena, “guerreira”, cabe enfatizar que a deusa não é apenas ligada a sabedoria e inteligência. De acordo com o mito, Minerva nasceu equipada com armadura e elmo. Sua relação esteve ligada à estratégia e à coragem envolvidas no conflito.¹⁷³

Este sentido bélico da divindade, serviu como base para escolhas realizadas na criação da escultura. Cabe enfatizar o título atribuído a esta, “*L’ Amazone*”. As amazonas, segundo a mitologia, foram mulheres formadas para a guerra que residiam no Cáucaso e na Ásia Menor.¹⁷⁴ São elementos que enaltecem o caráter guerreiro da deusa, além da lança, o elmo e a aljava situadas as costas da estátua ([Fig.30](#)) aos objetos associados a sua imagem, e até mesmo ao bíceps levemente maior e acentuado pela posição do braço esquerdo, o que dá a sensação de que Minerva é mais forte fisicamente do que as demais.

Juno

As representações da deusa da maternidade e das esposas, Juno, costumam exibir a imagem de uma mulher bela e jovial. Sua vestimenta tradicional é uma longa toga. Um diadema reside sobre sua cabeça. Sua mão carrega um cetro, na ponta deste há um cuco e uma granada, pedra preciosa símbolo do amor e da fecundidade.¹⁷⁵

¹⁷³ CIVITA, Victor. Dicionário de Mitologia Greco-Romana. 1976. p. 122

¹⁷⁴ Op. cit. p. 7

¹⁷⁵ Op.cit. p. 103



Figura 33 - Escultura Juno Campana, Museu Nacional do Louvre, Paris. FONTE: Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Tony Querrec. 2015

A escultura intitulada Juno Campana (Fig.33) é uma cópia de uma estátua grega datada de meados do século 3 a.C. Foi produzida cerca de cinco séculos depois, e se encontra atualmente no Museu Nacional do Louvre, Paris. É possível observar como sua longa toga cobre parcialmente seus pés, bem como a presença do diadema em sua cabeça. Em sua mão direita a deusa estende o que restou de um cetro. Na outra, segura um prato.

Com relação a Juno da praça (Fig. 11), conclui-se que esta não apresenta nenhum dos símbolos tradicionalmente utilizados nas mais diversas representações da deusa. Em sua cabeça há uma coroa de louros. Seu corpo se encontra de fato coberto até os pés, porém esta não se configura como uma característica exclusiva da estátua de Juno. Esta não carrega um cetro, mas sim, utiliza as duas mãos para segurar um *fascēs*, símbolo romano de autoridade magistral. Medindo aproximadamente 1,5 metros, o conjunto de varas era mantido unido por um tecido vermelho e carregado por *lictōres*.¹⁷⁶ Sendo estes responsáveis por anunciar a chegada do magistrado, limpando todos, com a exceção de Vestais e matronae

¹⁷⁶ DRUMMOND, Andrew. *fascēs*. In: Oxford Research Encyclopedia of Classics. 2015.

(mulheres casadas) em seu caminho, além de fazer uso de seus poderes de prisão, intimidação e, até mesmo execução nos primeiros anos.¹⁷⁷

Para compreender como o símbolo pode estar associado à deusa Juno, é necessário destacar informações que estão além de seu conjunto material. No catálogo em que está é exibida ([Fig.19](#)), Juno é chamada de *La Concorde* (Concórdia). O uso da palavra, que significa harmonia, entendimento e concordância entre grupos; juntamente ao fato da deusa carregar uma fasces, denota que a estátua se orienta pelas ideias de união e paz. Estas informações associadas a função da divindade no mundo romano antigo (matrimônio, família e maternidade), podem também levar a entender que a harmonia e união seriam promovidas especialmente no lar. Além disso, a imagem dos pássaros situada no pedestal ([Fig. 28](#)), reforça a ideia de uma relação pacífica entre sujeitos, em que as aves podem simbolizar a ausência de individualismo e conflitos.

Têmis

Personificação da justiça, não é segredo afirmar que a deusa Têmis é tradicionalmente produzida na arte portando uma espada e uma balança. A arma empunhada significa o poder da justiça de punir os contraventores, além da capacidade de defender o que é justo. A balança simboliza o equilíbrio, a necessidade de se pensar em ambas as partes para alcançar um bom resultado aos olhos da lei. Além disso, seus olhos são vendados, o que significa a imparcialidade necessária para a efetivação de um julgamento honesto.¹⁷⁸ A divindade se transformou em um símbolo do direito, se caracterizando como uma guardiã moderna dos profissionais que atuam em julgamentos.

¹⁷⁷ STAVELEY, Eastland Stuart; LINTOTT, Andrew. *lictors*. In: Oxford Research Encyclopedia of Classics. 2016.

¹⁷⁸ CIVITA, Victor. *Dicionário da Mitologia Greco-Romana*. 1976. p. 175



Figura 34 - Themis de Rhamnous, Museu Nacional Arqueológico de Atenas. FONTE: Fotografia de Ricardo André Frantz, 2006.

A escultura Themis de Rhamnosus (Fig. 34) foi encontrada em uma escavação realizada no território da Ática, Grécia, no ano de 1890. Mais precisamente, a obra foi encontrada no Templo de Themis. O material utilizado foi o de mármore. Acredita-se que se trata de uma escultura original, datada de cerca de 300 a.C.¹⁷⁹ Segundo a arqueóloga clássica grega Semni Karouzou, ela provavelmente segura uma balança em sua mão esquerda e um *phiale*¹⁸⁰ na sua mão direita.¹⁸¹

A estátua de Themis da Praça da República (Fig. 12) segue de acordo com quase todos os elementos característicos da deusa. A balança se encontra em sua mão esquerda, que a segura junto ao corpo, não sendo a ferramenta estendida, como na maioria das representações, como na pintura Justiça, de Pierre Subleyras (Fig. 35). A espada é sustentada pela sua mão direita, porém não empunhada. A interpretação deste gesto pode estar relacionada a não atribuir um sentido bélico ou

¹⁷⁹ KAROUZOU, Semnē. National Museum: illustrated guide to the museum. 1977. p. 81

¹⁸⁰ Utensílio doméstico típico da Roma Antiga. Era utilizado em ocasiões especiais, incluindo cerimônias religiosas.

¹⁸¹ KAROUZOU, Semnē. National Archaeological Museum. Collection of Sculpture. 1968. p. 56

guerreiro a figura, como se a mesma carregasse os objetos como símbolos de suas ideias, e não no sentido prático de suas funções. A estátua foi catalogada como *La Justice*, título que dispensa maiores interpretações.



Figura 35 - Pintura *Justiça* por Pierre Subleyras. Século XVII

Diana

Deusa da vida selvagem e da caça, a jovem Diana é tradicionalmente representada através de duas versões. A “Diana, Protetora das Bestas Selvagens” se aproxima mais das interpretações mais antigas da divindade, sendo esta acompanhada por animais e servindo como a guardiã das feras.¹⁸² Há também a “Diana Caçadora”, suas reproduções costumam conter a deusa empunhando um arco, carregando flechas e uma aljava.¹⁸³

¹⁸² HUGHES, J. Donald. *Artemis: Goddess of conservation*. p. 191

¹⁸³ *Op. cit.* p. 194



Figura 36 - Escultura Diana de Versalhes, Museu do Louvre, Paris. FONTE: Museum of Classical Archeological Databases, University of Cambridge.

Ambos os aspectos de Diana podem ser visualizados na escultura Diana de Versalhes (Figura 36), porém, é o sentido caçador que se destaca. A obra é uma cópia romana de uma escultura grega. Foi criada em meados do século 2 d.C, tendo sido encontrada na Itália.¹⁸⁴

Sobre a representação presente na obra, a deusa utiliza uma vestimenta mais curta se comparada às demais figuras analisadas. Seus braços se encontram totalmente amostra, bem como as suas pernas a partir do joelho. A presença de roupas mais leves enfatiza o sentido “selvagem” da divindade, ressaltando sua ligação com a natureza e a caça. Sua mão direita é erguida para alcançar uma flecha na aljava que se encontra em suas costas. Seu olhar segue o movimento. Na outra mão a deusa mantém preso um animal que, levando em conta o conhecimento sobre a deusa, trata-se de uma corça, sendo o animal um de seus símbolos.¹⁸⁵

Distante dos bosques gregos e das florestas romanas, Diana da Praça da República (Fig. 13) demonstra o outro lado da deusa, a protetora dos animais. A escultura exhibe a divindade desprovida de objetos tão significativos quanto a balança

¹⁸⁴ Artémis à la biche, dite "Diane de Versailles". Atlas database, Museu do Louvre.

¹⁸⁵ GRIMAL, Pierre. Dicionário da Mitologia Grega. 2000. p. 118

de Têmis ou a lança de Minerva, entretanto, aos seus pés em seu lado esquerdo, se encontra um animal. Diferentemente do cervo, historicamente associado à caça, os cães são considerados companheiros leais aos seus respectivos tutores. O animal repousa sentado olhando diretamente para cima. A deusa segura algo com as mãos, objeto que parece ser o que está atraindo a atenção do canino. Dessa forma, a divindade é mostrada como uma aliada da vida selvagem, ao posar ao lado não de um animal do qual não são atribuídos tantos símbolos ou significados, sendo o cão, de certa forma, o mais mundano dos não humanos. O cão também pode representar um animal preparado para a caça, configurando-se assim um fiel escudeiro também para os caçadores.

A estátua é intitulada La Fidélité (A Fidelidade). O sentido do título corrobora com a dimensão protetora da natureza e dos animais. A fidelidade animal está ligada diretamente à relação de cuidado e atenção desenvolvida entre o bicho e os responsáveis por este.

Vesta

A deusa Vesta, representante do coração e do fogo, das lareiras e do lar, possui como maior símbolo a chama sagrada. O fogo da deusa não esteve ligado à destruição, mas sim ao conforto e moradia. Por conta da falta de maiores simbolismos na figura, poucas esculturas foram erguidas em referência à deusa. Tradicionalmente, a arte a exibe como uma mulher coberta por um véu, e mais panos. ¹⁸⁶

¹⁸⁶ CIVITA, Victor. Dicionário de Mitologia Greco-Romana.1976. p. 187



Figura 37 - Escultura Hestia Giustiniani, Museu de Torlonia. FONTE: Domínio público.

Héstia Giustiniani (Fig. 37) foi esculpida em Roma, em meados de 1630. A obra é uma cópia de uma estátua de bronze grega, originalmente criada por volta do ano 470 a.C.¹⁸⁷ É nítida a falta de objetos como os presentes nas estátuas analisadas até então. Uma característica que corrobora com a descrição fornecida quanto às representações da deusa, é a existência de um longo véu que cobre a sua cabeça e se estende até a altura dos cotovelos.

A Vesta da Praça da República (Fig. 14) não possui longos panos em suas vestimentas. Suas vestes e feição se assemelham às demais estátuas do conjunto. A mão direita da figura carrega algumas poucas flores. Atrás de seus pés, há um vaso contendo ainda mais. Um cálice é estendido até a altura do peito pela mão esquerda. O objeto simboliza a chama sagrada, fazendo alusão aos principais significados do culto a Vesta na Roma Antiga.

O culto a deusa do fogo envolvia a dedicação das vestais, mulheres jovens e virgens que eram recrutadas entre os seis e os dez anos de idade para servir a

¹⁸⁷ Museum of Classical Archeological Databases. Hestia Giustiniani. Disponível em: [Hestia Giustiniani | Museum of Classical Archaeology Databases \(cam.ac.uk\)](https://www.cam.ac.uk/ClassicalArcheology/Database/HestiaGiustiniani)

Vesta. O principal papel das vestais e do culto a deusa era manter a chama sagrada acesa, para isso, era necessário zelar pela lareira presente nos templos de Vesta.¹⁸⁸

Ceres

Ceres, divindade responsável pela colheita e vegetação, possui como atributos o narciso, a espiga e a dormideira, símbolos que remetem a sua relação com a terra e o cultivo. As imagens da deusa geralmente a reproduzem sentada, contendo tochas ou uma serpente.¹⁸⁹



Figura 38 - Escultura de Ceres, Museu do Vaticano. FONTE: Britannica, The Editors of Encyclopaedia."Ceres". Encyclopedia Britannica, 19 Mar. 2024, <https://www.britannica.com/topic/Ceres-Roman-goddess>. Acesso em 15 de abril de 2024.

Na escultura presente no Museu do Vaticano (Figura 38), é possível observar Ceres segurando um cetro com a mão direita e um tufo de grãos em sua mão

¹⁸⁸ ALONSO, Ana Carolina Caldeira et al. *Vmbilicus urbis Romae: papéis e funções das Sacerdotisas Vestais na literatura do Principado (séculos I-II dC) e na pintura francesa oitocentista*. 2012.

¹⁸⁹ CIVITA, Victor. *Dicionário de Mitologia Greco-Romana*. 1976. p. 47

esquerda. Os grãos representam fertilidade e promoção de boas colheitas. Os símbolos da agricultura se encontram ainda mais explícitos na estátua de Ceres de Lequesne (Fig. 15). Em sua mão direita, a deusa empunha uma foice. Tal qual Têmis (Fig. 12), a ferramenta é carregada como um símbolo. A mão esquerda da figura carrega um fardo de grãos.

Flora

Também relacionada à vegetação, a Deusa Flora é responsável pelo florescimento da natureza, sendo considerada a divindade da primavera.¹⁹⁰ As obras artísticas que se baseiam na deusa costumam apresentar a figura de uma mulher jovem cercada por flores e outros símbolos da estação do florescimento.



Figura 39 - Escultura de Flora, Museu Capitolino, Itália. FONTE: Fotografia por Jastrow (2006)

¹⁹⁰ CIVITA, Victor. Dicionário de mitologia greco-romana. 1973. p. 76

Compondo o conjunto de peças do Museu Capitolino, situado em Roma, a escultura de Flora (Figura 39), foi criada durante o império de Adriano (117 - 138 a.C) não há confirmação se a obra é uma cópia de um trabalho grego ou uma expressão puramente romana, esta foi encontrada no sítio arqueológico de Vila Adriana, em Tivoli, na Itália.¹⁹¹ Os indícios presentes na figura que apontam o seu significado são a tiara de flores em sua cabeça, bem como o pequeno conjunto destas que se encontra na mão esquerda da deusa.

Aspecto semelhante também pode ser encontrado na representação contemporânea e local da deusa da primavera. A Flora da Praça da República (Fig. 16) segura com as duas mãos um jarro contendo algumas plantas variadas. No primeiro pedestal contém aparentemente pétalas caídas. Conclui-se que, ambas as imagens, ainda que de forma simples, cumprem seu papel quanto a representar os símbolos da Deusa Flora, a primavera e as flores.

Níobe

Por fim, a dama que destoa das demais por uma série de razões, Níobe não é uma deusa, mas sim uma figura trágica da tradição clássica que foi vítima da crueldade desses seres tão poderosos e idolatrados. A arte trata especificamente do sofrimento da mãe após a morte de seus filhos. Níobe é então reproduzida como uma mulher em luto, geralmente chorando.

¹⁹¹ Flora. Musei Capitolini, Disponível em: [<http://capitolini.info/scu00743/?lang=en>]. Acesso em: 16 de abril de 2024



Figura 40 - Escultura Níobe e sua Filha Mais Nova. Galeria Uffizi, Itália. FONTE: Museum of Classical Archaeology, University of Cambridge

A obra analisada, Niobe e sua Filha Mais Nova (Fig. 40), faz parte de um grupo de 13 esculturas encontradas em um vinhedo na cidade de Roma, no ano de 1583. Todas as obras possuíam o mesmo sentido, representar a punição infligida pelos deuses a Niobe. A obra original foi criada na segunda metade do século 2 d. C.¹⁹² A escultura retrata um momento específico. Cabe enfatizar o olhar apavorado de Niobe enquanto tenta proteger a sua filha mais nova. Utilizando a mão direita, a mãe segura a filha, também assustada, junto ao corpo. Com a mão esquerda, ergue parte da toga como se tentasse de alguma forma desesperada cobrir a criança.

Como parte do mito aborda a transformação de Níobe em pedra pelos deuses após o assassinato de todos os seus filhos, pode-se afirmar que as esculturas baseadas na mãe se propuseram a dialogar com essa conclusão. As obras seriam, dessa forma, a própria Níobe, aos prantos, transformada em mármore. Esta tragédia grega encontra sua versão local através da Níobe da Praça da República (Fig. 17). A figura destoa das demais ao exibir uma mulher de semblante triste, com olhos voltados para o chão e a cabeça inclinada para a frente. Suas mãos seguram a toga

¹⁹² PAOLUCCI, Fabrizio. Niobe with her youngest daughter. Le Galleri Degli Uffizi. Disponível em: [Niobe with her younger daughter | Uffizi Galleries](#). Acesso em 16 de abril de 2024.

como se esta estivesse tentando se proteger do frio, ou simplesmente se isolar em seu próprio corpo um momento de dor. A lápide representada na obra [\(Fig. 33\)](#) enfatiza a dimensão trágica de Niobe, sendo uma clara referência à morte de seus filhos.

Após a realização desta breve análise sobre as estátuas como representações das figuras mitológicas, é possível concluir alguns pontos quanto ao conjunto estatutário. A princípio, os modelos são diretamente influenciados pelo neoclassicismo. O maior detalhamento se encontra nas vestes. Em seu trabalho, Lequesne dedicou atenção a pontos como o caimento das togas, dobras e o corpo das deusas para além das roupas, como ao destacar o joelho marcando o tecido. Nota-se que não há grandes diferenças entre os rostos e as vestimentas das figuras reproduzidas. Sendo, dessa forma, difícil afirmar sua identidade apenas por detalhes como a face, cabelo e roupas. Os detalhes mais importantes acabam sendo então os objetos que as estátuas seguram em suas mãos. A foice de Ceres, a balança de Têmis e o cão de Diana são os aspectos presentes na obra que correspondem à maior caracterização das ideias, tradições e símbolos ligados às divindades em questão.

7. ENSINO DE HISTÓRIA: EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E AULA DE CAMPO

7. 1 Educação e Patrimônio

Um problema recorrente no campo do ensino de história é a maneira como o conteúdo não parece fazer sentido com a realidade do estudante. Sendo este campo do conhecimento, conforme afirma Bloch, o estudo dos homens no tempo, o aprendiz desta ciência no ambiente escolar muitas vezes não reconhece estes “homens”, muito menos se sente familiarizado com o “tempo”. A aula soa então como algo distante, desconectada da realidade e identidade do aluno. A história se caracteriza então por ser, muitas vezes, uma disciplina excludente. Ao conter em sua base divisões e conceitos que priorizam determinados grupos, corrobora para este processo de invisibilidade de povos e locais. Sobre o método tradicional utilizado nas produções historiográficas, especialmente quanto às escolhas do que é relevante ou não, a historiadora Aryana Costa aponta para o fato de que não é possível enxergar a história nos arredores e, por conseguinte, em si mesmo. Dessa forma, por não ser objeto do estudo histórico, ocorre a desvalorização dos locais, eventos e indivíduos.¹⁹³

Segundo Jaime Pinsky, é de proveitoso o ensino de história dotada de maior proximidade do estudante, construindo, através deste processo educacional a “inclusão histórica”, considerada pelo autor o maior potencial transformador da disciplina. Esta aproximação com o estudante pode ser realizada de diferentes formas, uma delas, definitivamente mais proveitosa e condizente com a relação histórico-cultural do aluno, se desenvolve através do exercício da chamada “história local”. Para a historiadora Aryana Costa, esta pode ser definida como o estudo direcionado a uma escala menor e mais próxima, fundamentada pela análise dos arredores que dificilmente seriam abordados pela história convencional.¹⁹⁴ Distanciando o foco das temáticas gerais amplamente analisadas, a história local torna-se relevante perante a discussão estabelecida ao abordar aspectos do cotidiano do aluno, de sua comunidade e do espaço em que este reside.¹⁹⁵ Segundo

¹⁹³ COSTA, Aryana. História local. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Dias. (org.). Dicionário de ensino de História. Rio de Janeiro: FGV, 2019. p. 132-136. 2019. p. 133

¹⁹⁴ Op. cit. p. 132

¹⁹⁵ BITTENCOURT, Circe. O Ensino de História. 2008 p. 168

Circe Bittencourt, a memória é uma base fundamental para a realização da história local, a autora afirma que a memória é a base da identidade. Esta memória, além de existir nas pessoas, também se faz presente nos “lugares da memória”. Entre os exemplos citados pela autora, se encontram os monumentos e praças.¹⁹⁶

O conceito de “lugares de memória” foi utilizado originalmente pelo historiador francês Pierre Nora. Em sua obra, *Les Lieux de Mémoire*, Nora afirma que, é nestes lugares em que a memória coletiva é cristalizada.¹⁹⁷ Sobre exemplos destes locais e como estes estão ligados a ideia de memória, Nora destaca os

Museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, actas, monumentos, santuarios, asociaciones, son los cerros testigo de otra época, de las ilusiones de eternidad. De allí viene el aspecto nostálgico de esas empresas de veneración, patéticas y glaciales. (NORA, 1997. p. 24)

Diante dos pontos elencados, a reflexão sobre esta temática fundamentada em educação, história local e especialmente, lugares de memória, torna propício o estabelecimento de um quarto pilar, a educação patrimonial. De acordo com a Convenção da Proteção da Herança Cultural e Natural Mundial, realizada pela UNESCO em 16 de novembro de 1972, identifica-se como patrimônio o conjunto de obras do homem e formações naturais, que, de diferentes maneiras, possuem valor universal para a história.¹⁹⁸ Sobre este valor e sua identificação, Choay afirma que

A expressão designa um bem destinados aos usufrutos de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetária, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras primas das belas-artes e das aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes humanos (CHOAY, 2006, p. 11).

Anos antes, em 1937, o Brasil decretava as bases para a preservação do patrimônio cultural do país.¹⁹⁹ Para Alois Riegl, o surgimento na sociedade da necessidade de preservar os monumentos surgiu durante o Renascimento, período em que os mesmos passaram a ser apreciados.²⁰⁰

Com relação a aplicabilidade da ideia de patrimônio no contexto educacional, a educação patrimonial tem como principal objetivo a consolidação da “alfabetização

¹⁹⁶ BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. 2009. p. 169

¹⁹⁷ NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. 1997. p. 19

¹⁹⁸ UNESCO. *Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural*. Paris, 16 nov. 1972. p. 2

¹⁹⁹ DE ASSUNÇÃO, Paulo. *O Patrimônio*. 2003. p. 13

²⁰⁰ RIEGL, Alois. *O culto moderno aos monumentos*. 2014. p. 42

cultural”, constituindo, desse modo, uma habilidade necessária para compreender o ambiente sócio-cultural que o cerca. Além disso, esta prática beneficia o indivíduo e a comunidade, fortalecendo a sua identidade, bem como a cultura local.²⁰¹ É possível observar, com base na perspectiva descrita, a possibilidade da construção de um ensino de história orientado para a formação de um aluno que se identifica com o conteúdo e, através do contato com o mesmo, descobre mais sobre o espaço em que vive. O resultado esperado deste processo é a construção de um sujeito que desenvolve o interesse por este recorte específico da história, pois entende que, de certa forma, faz parte dela. Se encontra imerso nesta extensa jornada temporal assim como os cidadãos do século XIX, e se sente um personagem ativo deste cenário, a partir do momento em que percebe a si mesmo como um sujeito conectado com o passado. O termo capaz de resumir a experiência vivida pelo aluno dentro deste contexto é a “consciência histórica”. Segundo o historiador e filósofo Jorn Rusen, a consciência histórica

[...] trata del pasado como experiencia, nos revela el tejido del cambio temporal dentro del cual están atrapadas nuestras vidas, y las perspectivas futuras hacia las cuales se dirige el cambio. En palabras de Shakespeare: “cómo el destino se burla, y los cambios llenan la copa de la transformación, con diversos licores”. (RUSEN, 1992. p.29)

Contando com a relação entre a consciência histórica e o ensino, é possível fundamentar a construção de um método que exige a formação de um pensamento crítico pelo aluno, para que este seja capaz de aprender história, e ao se apropriar desta e a aplicá-la como uma ferramenta, partindo de seu presente e experiência.²⁰²

Conclui-se que, conforme as concepções apresentadas, o presente capítulo é dedicado a construção de um instrumento, capaz de conter os elementos descritos: uma maneira de romper com os métodos tradicionais de ensino constantemente criticados; a aproximação com a realidade do aluno; a realização de uma história local e por fim, um passo inicial para a alfabetização cultural com base na educação patrimonial. O caminho escolhido para refletir acerca da união entre os pilares apresentados e a temática central deste trabalho, as estátuas de deusas da Praça

²⁰¹ HORTA, M.L.P.; GRUNBERG, E.; MONTEIRO, A.Q. Guia Básico de Educação Patrimonial. Brasília, IPHAN, Museu Imperial, 1999. p. 5

²⁰² SCHMIDT, M. A. M. dos S., & GARCIA, T. M. F. B.. (2005). A formação da consciência histórica de alunos e professores e o cotidiano em aulas de história. Cadernos CEDES, 25(67), 297–308.

da República, foi o planejamento de uma visita guiada²⁰³ de história, sendo o local e os monumentos analisados, os mesmos deste trabalho. Antes de adentrar de fato nos pormenores da experiência da aula na praça pública, é preciso compreender os benefícios proporcionados pela realização da visita guiada como uma aula de história.

É importante enfatizar que, a atividade proposta possui benefícios para além de ser uma simples quebra do modelo tradicional muitas vezes repetitivo praticado nas instituições de ensino. Segundo Howard Gardner, o ser humano é dotado de oito inteligências²⁰⁴. A dimensão apresentada pelo psicólogo cognitivo proporciona a compreensão de que há outros tipos de inteligências além da lógico-matemática, definitivamente a mais valorizada no contexto escolar. Ao refletir sobre a quantidade de inteligências que podem ser desenvolvidas por um aluno, as quais Gardner afirma que geralmente são duas entre as oito, percebe-se o quão proveitosa poderia ser a atividade capaz de fazer uso das demais habilidades do estudante. A visita guiada é eficaz, nesse sentido, especialmente quanto ao exercício da inteligência espacial. Esta pode ser descrita com a habilidade de compreender o espaço, os padrões, formas e relações. Além de construir ferramentas que possibilitam uma melhor orientação espacial ou a transformação de um espaço.²⁰⁵

A cidade do Recife carrega consigo uma longa lista de temáticas que podem ser abordadas em uma visita guiada. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a cidade conta com quarenta e dois bens tombados. Contudo, a quantidade de espaços e monumentos considerados patrimônios culturais não significa exatamente que há de fato um contato bem estabelecido entre a população e a história de sua localidade. A situação vivenciada resulta em uma invisibilidade parcial que atinge ambas as partes. Em um lado, encontram-se os bens tombados que, ainda que reconhecidos por órgãos oficiais, não encontram tal reconhecimento pela sociedade. Da mesma forma, devido a falta de uma instrução apropriada sobre o significado e o simbolismo por trás da importância atribuída a determinada casa, igreja ou praça, as pessoas acabam por ser excluídas do processo de valorização da cultura realizado na patrimonialização.

²⁰³ O termo “visita guiada” é utilizado para atividades que contemplam uma maior compreensão sobre o local e os conhecimentos disponíveis neste, enquanto as aulas de campo tendem a realizar a aplicação de conceitos aprendidos em sala de aula no ambiente externo, sendo muito comum nas disciplinas de biologia e geografia.

²⁰⁴ GARDNER, H. Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas. 1994.

²⁰⁵ SMOLE, Kátia Cristina Stocco. Múltiplas inteligências na prática escolar. 1999. p.12

A visita guiada se desenvolve, com base nas questões elencadas, como uma proposta que torna possível o trabalho com diferentes habilidades, a história local e a educação patrimonial, além de se enquadrar como uma atividade dotada do efeito de “novidade”, ou seja, algo que foge do comum no cotidiano escolar. Considerando as ideias que embasam a necessidade e as vantagens que a visita guiada tem a oferecer para o ensino de história, este trabalho apresenta agora o planejamento de uma atividade deste tipo.

7.2 Visita a Praça da República

A acessibilidade do espaço para estudantes de diferentes localidades é um primeiro atributo positivo presente na atividade proposta. Localizando-se no bairro de São José, próximo à área central da cidade do Recife. Enquanto museus e outros espaços educacionais se encontram muitas vezes em setores mais isolados da cidade, ou pouco conhecidos, especialmente pelos mais jovens. A Praça da República surge, neste contexto, como um rico espaço “escondido” em meio às ruas tão movimentadas do centro recifense.

A aula será destinada a alunos matriculados no segundo ano do ensino médio. As justificativas desta escolha versam sobre o currículo de história, que propõe a temática de história antiga como assunto a ser abordado no primeiro ano²⁰⁶, e também a relação existente a partir do momento em que a História de Pernambuco é tratada no período intermediário do segundo grau de ensino.²⁰⁷ Provavelmente, se faz necessário uma revisão, além de um maior aprofundamento em tópicos como a religião e arte romanas. Os processos envolvidos na realização da visita guiada serão divididos em sessões que dizem respeito aos diferentes conteúdos abordados.

²⁰⁶ O organizador curricular do estado de Pernambuco inclui a antiguidade ainda no primeiro bimestre do primeiro ano do ensino médio. O segundo bimestre contém exclusivamente os temas Grécia e Roma, dedicando um maior tempo de abordagem para as principais civilizações clássicas. A informação pode ser encontrada na página 2 do documento disponível em: [Organizador_Curricular_FBG_Historia.pdf](#)

²⁰⁷ A História de Pernambuco não é um assunto aprofundado de fato, porém, é no segundo ano em que é feito um destaque para a Revolução de 1817.

Tabela 1 - 1º Sessão: Conhecendo a praça

Tempo estipulado: 20 minutos

Etapas da sessão	Habilidades envolvidas
<ol style="list-style-type: none"> 1. Através do monumento localizado logo na entrada da praça, apresentar aos alunos a figura do Conde Maurício de Nassau e sua contribuição para a criação do primeiro jardim do Brasil. 2. Se deslocar para o monumento localizado na outra extremidade, o Monumento em Homenagem aos heróis, enfatizando outro momento de transformação do espaço, em que este recebe o nome de Campo dos Mártires. 3. Encerrar a introdução da aula levando os estudantes para a estátua do Engenheiro Louis Léger Vauthier. Se utilizar do monumento para estabelecer uma ligação com a próxima sessão da aula, ensinando sobre as reformas feitas na praça no século XIX, sem adentrar completamente a temática a seguir, a modernização da cidade no período. 	<p>(EM13LGG601) Apropriar-se do patrimônio artístico de diferentes tempos e lugares, compreendendo a sua diversidade, bem como os processos de legitimação das manifestações artísticas na sociedade, desenvolvendo visão crítica e histórica.</p> <p>(EM13CHS104) Analisar objetos e vestígios da cultura material e imaterial de modo a identificar conhecimentos, valores, crenças e práticas que caracterizam a identidade e a diversidade cultural de diferentes sociedades inseridas no tempo e no espaço.</p>

Neste primeiro momento, pretende-se realizar um levantamento da trajetória da Praça até o século XIX. A menção a Burle Marx pode ser feita com o objetivo de estender esta linha temporal até anos mais recentes. Podem ser tratados, nesta primeira sessão, temáticas macro, como o Brasil Holandês e a Revolução de 1817, e especialmente questões como as diferentes funções e nomes do espaço ao longo da história. O monumento pode ser utilizado como um meio de “evidenciar” ou pelo menos relacionar, através de um estímulo visual, as informações transmitidas.

Ao se utilizar de outras obras além daqueles que são o foco da visita, a atividade acaba por aprofundar ainda mais a carga histórica presente na Praça da

República. O olhar destinado aos monumentos para discorrer sobre os diferentes temas tratados não visam utilizar as estátuas como mera ilustração, mas também como objetos a serem analisados. Tomando por exemplo o Monumentos em Homenagem aos heróis de 1817, as gravuras nas laterais do pedestal da estátua podem ser utilizadas para estimular a curiosidade dos estudantes. Tornam-se propícias questões como: “O que vocês enxergam nas imagens?”, “O que vocês acham que elas representam?”.



Figuras 41, 42 e 43 - Gravuras presentes nas laterais do pedestal do Monumento em Homenagem aos heróis de 1817. Nas figuras é possível ver grupos de homens armados. FONTE: Acervo pessoal. 22 de julho de 2023.

Tabela 2 - 2º Sessão: Uma viagem para o século XIX

Tempo estipulado: 20 minutos

Etapas da sessão	Habilidades envolvidas
<ol style="list-style-type: none"> 1. Com os estudantes localizados no centro da Praça, para que estes visualizem primeiramente o Teatro de Santa Isabel e, em seguida, o Palácio do Campo das Princesas. Neste momento, questionar o que os alunos enxergam na arquitetura dos prédios, e especialmente se eles conseguiriam definir qual seria a origem do estilo utilizado na construção dos mesmos. 2. Após a apresentação dos marcos ao redor da praça, requisitar aos alunos que observem as estátuas em volta do grande círculo no centro da praça. Sem se aprofundar nas imagens propriamente ditas, abordar o ano em que estas foram instaladas no local. 3. Após o direcionamento de olhares para os edifícios e as estátuas de deusas no centro da praça, dar início a explicação sobre o processo de modernização da cidade do Recife no século XIX. Destacando especialmente os aspectos culturais como a mudança de hábitos, os manuais de conduta e as imposições higiênicas. Debater brevemente com os estudantes questões como a divisão de espaços e o papel exercido pelas elites entre os tempos passado e presente. 	<p>(EM13CHS504) Analisar e avaliar os impasses ético-políticos decorrentes das transformações culturais, sociais, históricas, científicas e tecnológicas no mundo contemporâneo e seus desdobramentos nas atitudes e nos valores de indivíduos, grupos sociais, sociedades e culturas.</p> <p>(EM13CHS102) Identificar, analisar e discutir as circunstâncias históricas, geográficas, políticas, econômicas, sociais, ambientais e culturais de matrizes conceituais (etnocentrismo, racismo, evolução, modernidade, cooperativismo/desenvolvimento etc.), avaliando criticamente seu significado histórico e comparando-as a narrativas que contemplem outros agentes e discursos.</p> <p>(EM13CHS401) Identificar e analisar as relações entre sujeitos, grupos, classes sociais e sociedades com culturas distintas diante das transformações técnicas, tecnológicas e informacionais e das novas formas de trabalho ao longo do tempo, em diferentes espaços (urbanos e rurais) e contextos.</p>

O bloco didático em questão aborda uma temática com grande probabilidade de nunca ter sido tratada com os estudantes do ensino médio, ainda que do estado de Pernambuco. O recorte destacado não dialoga especificamente com grandes batalhas ou revoluções, mas sim com o cotidiano da cidade durante o século XIX. Nesta parte serão trabalhadas as concepções de “progresso” e “civilização” da época, bem como a relação entre as reformulações estruturais e sociais. Trechos de jornais contendo, por exemplo, críticas a determinados comportamentos, apreciação a certas práticas oriundas da cultura europeia, entre outras falas que sirvam de embasamento para esta sessão orientada especialmente para a história das mentalidades.

O estudante deve então ser incentivado a tentar compreender a visão do presidente da província, bem como da elite local, quanto à realização deste tipo de obra na cidade. Através desta primeira reflexão, o aluno pode ser levado a questionar a ligação entre as ideias propagadas e as escolhas estéticas/arquitetônicas presentes nas mudanças da paisagem urbana recifense.

Tabela 3 - 3º Sessão: Seminário: Os escolhidos das Deusas

Tempo estipulado: 10 minutos no máximo para a realização da gincana, somados a mais 80 minutos para a apresentação dos grupos, totalizando 1 hora e 30 minutos no máximo.

Etapas da sessão	Habilidades envolvidas
<p>1. Os estudantes permanecem no centro da Praça. Anteriormente à chegada dos alunos, preparar uma atividade lúdica no espaço relacionando conhecimentos prévios a uma “gincana”.</p> <p>a. Requisitar dos alunos uma pesquisa sobre as deusas da praça em semanas anteriores à visita. Separá-los em grupos de cinco ou seis integrantes. Além da apresentação no dia da aula, requisitar um trabalho escrito/vídeo, de forma que, ainda que nem todos da equipe participem da apresentação, possam contribuir com algo.</p> <p>b. Cada grupo ficará responsável por encontrar a sua divindade, utilizando apenas o conhecimento já obtido e observando aspectos estéticos das estátuas. Para que isso seja possível, antes da chegada dos alunos, utilizar algum material que não danifique os monumentos para esconder os nomes nos pedestais.</p> <p>c. Com a atividade lúdica encerrada, a ordem em que os grupos encontraram a sua deusa torna-se a ordem de apresentação.</p> <p>d. As apresentações devem ter dez minutos, contendo tópicos</p>	<p>(EM13LGG301) Participar de processos de produção individual e colaborativa em diferentes linguagens (artísticas, corporais e verbais), levando em conta suas formas e seus funcionamentos, para produzir sentidos em diferentes contextos</p> <p>(EM13LGG601) Apropriar-se do patrimônio artístico de diferentes tempos e lugares, compreendendo a sua diversidade, bem como os processos de legitimação das manifestações artísticas na sociedade, desenvolvendo visão crítica e histórica.</p> <p>(EM13LGG704) Apropriar-se criticamente de processos de pesquisa e busca de informação, por meio de ferramentas e dos novos formatos de produção e distribuição do conhecimento na cultura da rede.</p> <p>(EM13CHS101) Identificar, analisar e comparar diferentes fontes e narrativas expressas em diversas linguagens, com vistas à compreensão de ideias filosóficas e de processos e eventos históricos, geográficos, políticos, econômicos, sociais, ambientais e culturais</p> <p>(EM13CHS104) Analisar objetos e vestígios da cultura material e imaterial de modo a identificar conhecimentos, valores, crenças e práticas que caracterizam a identidade e a diversidade cultural de diferentes sociedades inseridas no tempo e no espaço.</p> <p>(EM13CHS106) Utilizar as linguagens cartográfica, gráfica e iconográfica, diferentes gêneros textuais e tecnologias digitais de informação e comunicação de forma crítica,</p>

<p>como: Função e atributos, mitos, cultos e festivais e influência na sociedade.</p>	<p>significativa, reflexiva e ética nas diversas práticas sociais, incluindo as escolares, para se comunicar, acessar e difundir informações, produzir conhecimentos, resolver problemas e exercer protagonismo e autoria na vida pessoal e coletiva.</p>
--	---

A sequência acima tem como objetivo a associação entre conhecimentos transmitidos em sala de aula pelos docentes, a pesquisa realizada pelos alunos e a atividade *in loco* na Praça da República. As etapas descritas permitem a dinamização do conteúdo, transformando uma simples e comum pesquisa feita pelos alunos em uma experiência mais interessante do que a apresentação em sala de aula.

O sentido lúdico da decisão referente a ordem dos grupos contribui para uma série de fatores fundamentais para a consolidação de uma boa experiência fora de sala. A participação, colaboração e a interação entre os diferentes grupos por meio da competitividade, são elementos que auxiliam na efetivação de um primeiro momento divertido para os estudantes.

A pesquisa e a introdução da temática em aulas anteriores favorecem na construção de uma espécie de “trilho didático”, o que não permite que a aula de campo na praça seja considerada, pelos alunos, um momento deslocado do planejamento e da sequência de conteúdos sendo vivenciados.

Tabela 4 - 4º Sessão: A religião e escultura romanas

Tempo estipulado: 15 minutos

Etapas da sessão	Habilidades envolvidas
<ol style="list-style-type: none"> 1. Após a apresentação dos seminários sobre cada uma das figuras, realizar uma introdução ou revisão sobre a religião romana. Como os romanos se relacionavam com os diferentes rituais e festividades, e como esta religião se desenvolveu ao longo da história de Roma. 2. Chamar a atenção dos estudantes para a aparência das estátuas. Enfatizar, 	<p>(EM13LGG102): Analisar visões de mundo, conflitos de interesse, preconceitos e ideologias presentes nos discursos veiculados nas diferentes mídias, ampliando suas possibilidades de explicação, interpretação e intervenção crítica da/na realidade.</p> <p>(EM13LGG604): Relacionar as práticas artísticas às diferentes dimensões da vida social, cultural, política e econômica e identificar o processo de construção histórica dessas</p>

<p>neste momento, a arte romana, mais especificamente a escultura. Nesse sentido, a etapa trabalha a dimensão da interdisciplinaridade, ao envolver a história da arte. Dialoga-se por fim sobre o neoclassicismo e ecletismo e sua relação com a paisagem recifense.</p>	<p>práticas.</p> <p>(EM13CHS104) Analisar objetos e vestígios da cultura material e imaterial de modo a identificar conhecimentos, valores, crenças e práticas que caracterizam a identidade e a diversidade cultural de diferentes sociedades inseridas no tempo e no espaço.</p> <p>(EM13CHS106) Utilizar as linguagens cartográfica, gráfica e iconográfica, diferentes gêneros textuais e tecnologias digitais de informação e comunicação de forma crítica, significativa, reflexiva e ética nas diversas práticas sociais, incluindo as escolares, para se comunicar, acessar e difundir informações, produzir conhecimentos, resolver problemas e exercer protagonismo e autoria na vida pessoal e coletiva</p>
---	--

Esta sessão deve ser breve, partindo do princípio de que os estudantes participaram de aulas sobre o tema antes de realizarem a visita a praça. O momento configura-se então como uma breve revisão, visando lembrar os alunos, ao mesmo tempo em que podem ser feitas pausas no monólogo do docente para requisitar a participação dos alunos, através de questionamentos simples sobre informações que foram previamente ensinadas.

Tabela 5 - 5º Sessão: Usos do passado: Problematizando os monumentos

Tempo estipulado: 45 minutos

Momentos da sessão	Habilidades envolvidas
<ol style="list-style-type: none"> 1. Dialogar neste momento com os estudantes as questões referentes aos usos do passado presentes na instalação das estátuas na Praça da República, no século XIX. 2. Problematizar e propor um debate com os alunos sobre a presença de tais figuras no centro de um espaço público recifense. <ol style="list-style-type: none"> a. Questionar, juntamente com os estudantes, conceitos como a “beleza” que determinadas obras possuem e outras não. 	<p>(EM13LGG101) Compreender e analisar processos de produção e circulação de discursos, nas diferentes linguagens, para fazer escolhas fundamentadas em função de interesses pessoais e coletivos.</p> <p>(EM13LGG102): Analisar visões de mundo, conflitos de interesse, preconceitos e ideologias presentes nos discursos veiculados nas diferentes mídias, ampliando suas possibilidades de explicação, interpretação e intervenção crítica da/na realidade.</p> <p>(EM13LGG202) Analisar interesses, relações</p>

<p>b. Questionar a influência da cultura europeia sobre a paisagem brasileira.</p> <p>c. Utilizar a intervenção “Corpo e Pedra” do artista Beto Normal, como objeto do debate, buscando a concordância ou não dos estudantes quanto aos pontos levantados pelo artista.</p> <p>d. Debater sobre a relação entre o gênero feminino e a natureza, apresentando primeiramente a temática, permitindo que os estudantes formem argumentos sobre a questão.</p>	<p>de poder e perspectivas de mundo nos discursos das diversas práticas de linguagem (artísticas, corporais e verbais), compreendendo criticamente o modo como circulam, constituem-se e (re)produzem significação e ideologias.</p> <p>(EM13LGG302) Posicionar-se criticamente diante de diversas visões de mundo presentes nos discursos em diferentes linguagens, levando em conta seus contextos de produção e de circulação</p> <p>(EM13LGG303) Debater questões polêmicas de relevância social, analisando diferentes argumentos e opiniões, para formular, negociar e sustentar posições, frente à análise de perspectivas distintas.</p> <p>(EM13LGG601) Apropriar-se do patrimônio artístico de diferentes tempos e lugares, compreendendo a sua diversidade, bem como os processos de legitimação das manifestações artísticas na sociedade, desenvolvendo visão crítica e histórica.</p> <p>(EM13CHS101) Identificar, analisar e comparar diferentes fontes e narrativas expressas em diversas linguagens, com vistas à compreensão de ideias filosóficas e de processos e eventos históricos, geográficos, políticos, econômicos, sociais, ambientais e culturais.</p> <p>(EM13CHS102) Identificar, analisar e discutir as circunstâncias históricas, geográficas, políticas, econômicas, sociais, ambientais e culturais de matrizes conceituais (etnocentrismo, racismo, evolução, modernidade, cooperativismo/ desenvolvimento etc.), avaliando criticamente seu significado histórico e comparando-as a narrativas que contemplem outros agentes e discursos.</p> <p>(EM13CHS104) Analisar objetos e vestígios da cultura material e imaterial de modo a identificar conhecimentos, valores, crenças e práticas que caracterizam a identidade e a diversidade cultural de diferentes sociedades inseridas no tempo e no espaço.</p> <p>(EM13CHS105) Identificar, contextualizar e criticar tipologias evolutivas (populações nômades e sedentárias, entre outras) e oposições dicotômicas (cidade/campo, cultura/natureza, civilizados/bárbaros, razão/emoção, material/virtual etc.), explicitando suas ambiguidades.</p> <p>(EM13CHS504) Analisar e avaliar os impasses</p>
--	---

	<p>éticos políticos decorrentes das transformações culturais, sociais, históricas, científicas e tecnológicas no mundo contemporâneo e seus desdobramentos nas atitudes e nos valores de indivíduos, grupos sociais, sociedades e culturas.</p>
--	---

A intervenção artística supracitada, intitulada “Corpo e Pedra”, foi uma ação realizada pelo artista Beto Normal nos monumentos da Praça da República, direcionando uma atenção maior para as estátuas de deusas romanas. As figuras em questão foram apontadas pelo autor como “estrangeiras”, pertencentes a uma cultura europeia, distante da nossa, que estaria sendo desvalorizada por não se encontrar representada em um espaço como a praça.

A proposta do autor foi adicionar aos monumentos do local vestes que remetem às religiões de matriz africana, transformando assim figuras como as deusas greco-romanas Minerva e Vesta em orixás como Iemanjá e Oxumaré. A intervenção ficou disponível para acesso do público entre os dias 17 e 18 de dezembro de 2022.



Figura 44 - Fotografia de Estátua de deusa da Praça da República vestida de divindade de religiões de matriz africana. Foto: Rachel Dayse/Cortesia. IN: G1: Iemanjá, Ogum e Xangô: estátuas de praça no Recife se 'tornam' orixás ao receber figurinos ligados à cultura afro-brasileira. 17/12/2022

Sobre o novo figurino produzido para as estátuas e a crítica presente na intervenção, Beto Normal aponta que há muitos elementos da cultura “branca” nas praças públicas, sendo as figuras expostas fazendo referência exclusivamente a pessoas de pele branca. A manifestação descrita é, segundo o autor, uma forma de

situar a cultura afrodescendente nesse cenário. Enfatizando a cultura brasileira, bem como seus ícones e raízes.²⁰⁸

A crítica realizada pelo artista deve ser utilizada como uma espécie de combustível para incentivar o debate entre os estudantes sobre os temas apresentados. Partindo do ponto de vista estabelecido no processo de realização da intervenção, os alunos podem ser estimulados a refletir e questionar outros espaços que conhecem e que tipo de obras se encontram neles. Podem discutir sobre a ausência da arte africana e indígena em ambientes como praças e vias públicas. É possível concluir que, *Corpo e Pedra*, assim como os próprios monumentos analisadas, é uma obra rica em significados com amplas aplicações em sala de aula.

O debate como ferramenta no ensino de história se mostra eficaz a partir do momento em que rompe a linearidade da transmissão do conhecimento entre professor e aluno. Em um cenário ideal, em que cada indivíduo presente no espaço agrega a atividade com diferentes opiniões e ideias, o conhecimento passa a ser trabalhado pelo coletivo, possibilitando o surgimento de diferentes caminhos e o levantamento de aspectos que podem passar despercebidos até mesmo para o professor da disciplina. É com o debate, encerrado pelo tempo da atividade ou de acordo com adesão dos participantes a discussão, que se encerra a aula de campo na Praça da República.

7.3 Conclusão

Os caminhos percorridos com o propósito de transformar a disciplina de história em algo mais satisfatório para o aprendizado dos estudantes exigem uma série de reflexões acerca dos fundamentos da educação básica e da história enquanto área de conhecimento. A Praça da República, tal qual a ciência dos homens no tempo, se encontra ao lado de outros locais de grande importância para o cenário que formam. Entretanto, o local e especialmente seus monumentos parecem ser ignorados, ou pelo menos chamam pouca atenção em meio às rotinas atribuladas pela pressa e pelo desinteresse com o que permanece “estático”. Bem como esclarecido de brilhante forma pelo jornalista Mário Sette:

²⁰⁸ Entrevista com Beto Normal, disponível em: <<https://G1: lemanjá. Ogum e Xangô: estátuas de praça no Recife se 'tornam' orixás ao receber figurinos ligados à cultura afro-brasileira.>> Acessado em: 26/03/2024.

Arruar é diferente do que fazemos hoje ao atravessar a cidade, no interesse do trabalho ou na distração de um passeio, a caminho da escola, da igreja, do cinema, da loja, da festa, sem darmos um reparo menos superficial à sua fisionomia, sem sorver melhor o seu perfume, sem escutar meditadamente a sua música... Vamos por aqui, por ali, a esmo, abstratos, guiados pelo hábito, sem atentar, como devêramos, no encanto deste trecho, na claridade desta manhã, no colorido deste ocaso, na harmonia deste movimento, no feitiço deste pitoresco. Atravessamos as ruas apenas com o cuidado nos automóveis e olhamos as placas das esquinas sem outro propósito do que lhes ler os nomes. Somos, no cenário de nosso nascimento e de nossa vida costumeira, quase uns estranhos, à sua história, às suas tradições, à sua poesia. (SETTE, 2018. p. 17)

Por muitas vezes, esta é a mentalidade comum presente no estudante da educação básica, no que diz respeito a história. É algo morto, parado, desprovido de sentido a partir do momento em que o mundo se transformou e permanece em constante mudança. As estátuas desaparecem ainda que sejam feitas obras de manutenção. Seus significados e detalhes se perdem em meio a movimentação constante de pessoas e pensamentos. Tornam-se mais um objeto da paisagem, tal qual um poste, luminária, banco ou fonte. Revitalizar a carga histórica presente nos monumentos é uma maneira de demonstrar como a história se encontra viva para além das páginas do livro didático. Exibe para os estudantes uma história que foge do convencional, ao abdicar dos grandes períodos e personagens para abordar a cidade em que vivem, os locais que conhecem.

Acima de tudo, estabelecer conexões entre a história da Roma Antiga e a da cidade do Recife e propor um debate atual, tendo como objeto de estudo um conjunto de monumentos, é um fator que deixa claro a existência de fontes de conhecimento em qualquer aspecto da nossa sociedade, havendo claro, um olhar direcionado e bem trabalhado. A atividade em questão não irá e nem pretende transformar a popularidade da Praça da República ou o ensino de história, mas servir como uma possibilidade de experiência capaz de marcar a lembrança dos estudantes. Jovens figuras que, no fim, são mais importantes para o trabalho do professor de história do que o espaço, e até mesmo o tempo.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABADÍA, Óscar Moro. La perspectiva genealógica de la historia. Ed. Universidad de Cantabria, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. Outra travessia, n. 5, p. 9-16, 2005.

ALONSO, Ana Carolina Caldeira et al. Umbilicus urbis Romae: papéis e funções das Sacerdotisas Vestais na literatura do Principado (séculos I-II dC) e na pintura francesa oitocentista. 2012.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. Novos estudos CEBRAP, v. 14, p. 2-15, 1986.

ANGELIN, Rosângela. Mulheres, ecofeminismo e desenvolvimento sustentável diante das perspectivas de redistribuição e reconhecimento de gênero. Revista Eletrônica Direito e Política, v. 9, n. 3, p. 1569-1597, 2014.

ARRAIS, Raimundo. O Pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX. São Paulo: Humanitas, 2004.

BARBOSA, Gisele. Estátuas de deuses e iconografia numismática na romatardo-republicana. In: BELTRÃO, Claudia; SANTANGELO, Federico. Estátuas na religião romana. Statues in Roman Religion, v. 1. 2020

BARROS, Natália; REZENDE, Antônio Paulo; DA SILVA, Jaílson Pereira (Ed.). Os anos 1920: histórias de um tempo. Editora Universitária UFPE, 2012.

BEARD, Mary. SPQR: Uma história da Roma Antiga / Mary Beard; [tradução Luís Reyes Gil]. 2 ed. - São Paulo : Planeta, 2020.

BELTRÃO, Claudia; SANTANGELO, Federico. Estátuas na religião romana. Statues in Roman Religion, v. 1. 2020

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Ensino de História: fundamentos e métodos. 2009.

BLOCH, Marc. Apologia da História ou o Ofício do Historiador. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2002.

BOGDAN, Guillermina. La discusión sobre la forma de los dioses a fines de la república. antropomorfismo, representación e imágenes de culto en Antiquitates rerum divinarum de Varrón y en De nativa deorum ii de Cicerón 2020. IN. BELTRÃO, Claudia; SANTANGELO, Federico. Estátuas na religião romana. Statues in Roman Religion, v. 1. 2020

BOSCHI, Caio César. Por que estudar história?. São Paulo: Ática. 2007

BRADLEY, Mark (Ed.). Classics and imperialism in the British empire. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BRAUDEL, Fernand. (1997 [1941-44]). Géohistoire: la société, l'espace et le temps. In: BRAUDEL, Fernand. Les ambitions de l'histoire. Édition établie et présentée par Roselyne de Ayala et Paule Braudel. Paris: Éditions de Fallois

BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis. Agir Editora, 2014.

CARVALHO, Anna Maria Monteiro de. O Passeio Público e o Chafariz das Marrecas de Mestre Valentim. Gávea. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 7, dez./ 1989,

CARVALHO, Marcus J. M. de Liberdade : rotinas e rupturas do escravismo no Recife, 1822 - 1850 / Marcus J. M. de Carvalho. – 2.a ed. – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2010.

CASTRO, José Liberal de. Passeio Público: espaços, estatuária e lazer. Revista do Instituto do Ceará, v. 123, p. 41-114, 2009.

CAVALCANTE, Sylvia; ELALI, Gleice A. Temas básicos em psicologia ambiental. Editora Vozes Limitada, 2017.

CHAPOUTOT, Johann. Greeks, Romans, Germans: how the Nazis usurped Europe's classical past. Univ of California Press, 2016.

CHOAY, FRANÇOISE. O patrimônio em questão: antologia para um combate; tradução João Gabriel Alves Domingos. Fino Traço, Belo Horizonte, 2009.

CIVITA, Victor. Dicionário de Mitologia Greco-Romana. São Paulo : Abril Cultural 1976.

COSTA, Aryana. História local. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; OLIVEIRA, Margarida Dias. (org.). Dicionário de ensino de História. Rio de Janeiro: FGV, 2019. p. 132-136.

DA SILVA, Glaydson José. História Antiga e usos do passado. Annablume, 2007.

DA SILVA, Joelmir Marques. Um jardim moderno em um sítio histórico: a reconstrução da história da Praça da República e do Jardim do Palácio do Campo das Princesas. Brazilian Geographical Journal: Geosciences and Humanities research medium, v. 6, n. 2, p. 80-100, 2015.

DA SILVA, Sandro. O Recife sob a sedução de uma dominação sutil, glamorosa e sofisticada (1830-1880). IN: DA SILVA, Wellington Barbosa (org). O Recife no século XIX: Outras Histórias (1830-1890). Paco e Littera, 2022.

DA SILVA, Wellington Barbosa (org). O Recife no século XIX: Outras Histórias (1830-1890). Paco e Littera, 2022.

_____ Entre a Liturgia e o Salário. Paco Editorial, 2014.

DAVIES, Glenys. Portrait statues as models for gender roles in Roman society. *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, v. 7, p. 207-220, 2008.

DE ARAGÃO, Solange Moura Lima. QUATRO CIDADES REVISITADAS: RECIFE, SALVADOR, RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO NOS RELATOS DE VIAGEM DO SÉCULO XIX (Four cities revisited: Recife, Salvador, Rio de Janeiro and São Paulo in travel diaries of the 19th century). *ACTA GEOGRÁFICA*, v. 4, n. 8, p. 15-26, 2010.

DE ARAÚJO, Eduardo Oliveira Henriques; RIBEIRO, Anália Keila Rodrigues. Francisco do Rego Barros e o Recife Neoclássico: uma transformação sócio-espacial. *Revista PINDORAMA*, v. 1, n. 01, p. 13-13, 2010.

DE ASSUNÇÃO, Paulo. O patrimônio. Edições Loyola, 2003.

DE CARVALHO, Gisele Melo. INTERIORES RESIDENCIAIS RECIFENSES. 2002. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco.

DE CARVALHO, Maurício Rocha. Recife (1890-1930). La transposición de una "estética moderna". Un estudio del proceso de asimilación brasileña de la arquitectura europea del Siglo XIX. 2000. Tese de Doutorado. Universitat Politècnica de Catalunya (UPC).

DE CASTRO, André Luis; FONSECA, Adauto Neto; SOARES, Rômulo. A PINTURA EM FOCO: O NEOCLASSICISMO EM UMA ABORDAGEM HISTORIOGRÁFICA. *Revista Homem, Espaço e Tempo*, v. 2, n. 1, 2008.

DIAS, Solange Irene Smolarek. "História da arquitetura II." FAG: Cascavel (2005).

DRUMMOND, Andrew. fasces. In: *Oxford Research Encyclopedia of Classics*. 2015.

ELIAS, Norbert. 1897-1990. O processo civilizador I Norbert Elias; traduzido Ruy 2.ed. Jungman; revisão e apresentação. Renato Janine Ribeiro. v.1 -2.ed. -Rio de Janeiro: Jorge ZaharEd., 1994.2v.

ENGELS, F. & MARX, K. Manifesto Comunista. São Paulo, Boitempo, trad. Álvaro Pina, 1998.

ESTACHESKI, Joice; BATISTA, Aldrei Jesus Galhardo; MERCADANTE, Jefferson. Epistemologia e Pesquisa em Educação. 2016.

FABRIS, Annateresa. Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 1, p. 131-143, 1993.

FEIBER, Silmara Dias. Áreas verdes urbanas imagem e uso: o caso do passeio público de Curitiba, PR. Raega-O Espaço Geográfico em Análise, v. 8, n. 8, p. 93-105, 2004.

FISCHER, David Hackett. Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought. 1. ed. Nova York: Harper & Row, 1970. 338 p.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2017.

FREYRE, Gilberto. Sobrados e Mucambos. São Paulo: Global, 2013.

FUNARI, Pedro Paulo. Grécia e Roma. Contexto, 2001

GALLERANI, Maria Aimée Chaguri. O ideário iluminista no passeio público de mestre Valentim. Paisagem e Ambiente, n. 18, p. 121-134, 2004.

GARDNER, H. Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade / Anthony Giddens; tradução, Plínio Dentzien. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002

GRIMAL, Pierre. Dicionário de mitologia grega e romana. 4ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HARTOG, François. Regimes de Historicidade: Presentismo e experiências do tempo. Tradução de Andréa S. de Menezes, Bruna Beffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A.Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte:Autêntica, 2014.

HINGLEY, R. Roman Officers and English Gentlemen. London: Routledge. 2000
_____. O Imperialismo Romano: Novas Perspectivas a partir da Bretanha. 2010.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. 1997.

HORTA, M.L.P.; GRUNBERG, E.; MONTEIRO, A.Q. Guia Básico de Educação Patrimonial. Brasília, IPHAN, Museu Imperial, 1999.

HUGHES, J. Donald. Artemis: Goddess of conservation. Forest and conservation history, v. 34, n. 4, p. 191-197, 1990.

LANZIERI JÚNIOR, Carlile. Cavaleiros de cola, papel e plástico: sobre os usos do passado medieval na contemporaneidade. Campinas: D7 Editora, 2021.

LEFEBVRE, Henri. A revolução urbana. 3ª reimpressão. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2008.

LE GOFF, J. História e Memória. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996. [original dos ensaios: 1987-1982] [original do livro: 1982].

LOPES, Daniel Seabra. Goethe e os usos da história: o passado e o presente em viagem à Itália. Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia, v. 9, n. 2), p. 231-255, 2005.

LOPES, Gustavo Acioli. A cruzada modernizante e os infiéis no Recife, 1922-1926: higienismo, vadiagem e repressão policial. 2003. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

MAGALHÃES, Cristiane Maria; MARQUES, Teresa. O desenho da história no traço da paisagem: patrimônio paisagístico e jardins históricos no Brasil—memória, inventário e salvaguarda. Campinas: Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas/Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, v. 436, 2015.

MERAWI, Fasil. Limits of Critical Theory, Critique and Emancipation in Habermas' Critique of Horkheimer and Adorno. *Open Journal for Studies in Philosophy*, v. 2, n. 2, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'il e l'Esprit*. Paris: ditions Gallimard, 1964.

NASCIMENTO, Cristhianne Lopes; BORGES, Darlene Limongi. A sabedoria dos mitos gregos. *Revista Angelus Novus*, p. 194-199, 2011.

NELIS, Jan. *From ancient to modern: the myth of romanità during the ventennio fascista: the written imprint of Mussolini's cult of the 'Third Rome'*. Brepols Publishers, 2011.

NELSON, Charmaine A. White marble, black bodies and the fear of the invisible negro: Signifying blackness in mid-nineteenth-century neoclassical sculpture. *RACAR: Revue d'art canadienne*, v. 27, n. 1, p. 87-101, 2000.

NODELMAN, Sheldon. How to read a Roman portrait. *Art in America*, v. 63, n. 1, p. 38-45, 1975.

NORA, Pierre; ERLI, Astrid. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.

PALAGIA, Olga (Ed.). *Handbook of Greek Sculpture*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2019.

PAOLUCCI, Fabrizio. Niobe with her youngest daughter. Le Galleri Degli Uffizi. Disponível em: Niobe with her younger daughter | Uffizi Galleries. Acesso em 16 de abril de 2024.

PEDROSA, Gabriel Medeiros Alves .Cinema, historiografia e usos do passado : uma análise da representação da história e de questões étnico-raciais em Ganga Zumba (1964) e Quilombo (1984) / Gabriel Medeiros Alves Pedrosa. – 2021.

PIMENTA, João Paulo. História do presentismo, história presentista? A propósito de Regimes de historicidade, de François Hartog. Revista de História, v. 172, p. 399-404, 2015.

PIMENTEL; GRUNWALD; DEBRICK; FAVRE. História da Arte - arquitetura, pintura, escultura. Coimbra: MinervaCoimbra, 2010.

PINTO, Renato. Duas rainhas, um príncipe e um eunuco: gênero, sexualidade e as ideologias do masculino e do feminino nos estudos sobre a Bretanha Romana. Campinas: UNICAMP (tese de doutoramento em História), 2011.

PINSKY, Jaime. As primeiras civilizações. 1ª Edição - Editora Atual, São Paulo, 1987

POHL, Lucas. Ruins of Gaia: Towards a feminine ontology of the Anthropocene. Theory, Culture & Society, v. 37, n. 6, p. 67-86, 2020.

PONCIONI, Cláudia. O Brasil visto por Louis Léger Vauthier (Pernambuco, 1840-1846)–Diário e cartas. Navegações, v. 3, n. 2, 2010.

REZENDE, Antonio Paulo, 1952-. O Recife: histórias de uma cidade / Antonio Paulo Rezende organização Magdalena Almeida. 2.txt. — Recife: Fundação de Cultura. 2005.

_____ (org); BARROS, N. (Org.) ; SILVA, J. (Org.) ; VIEIRA, D. (Org.) ; COUCEIRO, SYLVIA (Org.) ; TEIXEIRA, F. W. (Org.) ; ACIOLI, G. (Org.) . OS ANOS 1920: HISTÓRIAS DE UM TEMPO. 1. ed. RECIFE: EDITORA DA UFPE, 2012.

RIEGL, A. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIDLEY, Aaron. RG Collingwood: Uma filosofia da arte. UNESP, 2001.

RODRIGUES, Cristiane Moreira. Cidade, monumentalidade e poder. GEOgraphia, v. 3, n. 6, p. 42-52, 2001.

RÜSEN, Jorn. El desarrollo de la competencia narrativa en el aprendizaje histórico. Una hipótesis ontogenética relativa a la conciencia moral. Revista Propuesta Educativa, Buenos Aires, Año 4, n.7, p.27-36. oct. 1992. Tradução para o espanhol de Silvia Finocchio. Tradução para o português por Ana Claudia Urban e Flávia Vanessa Starcke. Revisão da tradução: Maria Auxiliadora Schmidt

SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado.(1988). São Paulo: Hucitec, 1996.

SILVA, Maria Aparecida de Oliveira; PORTO, Vagner Carvalheiro. Imperadores romanos: de Augusto a Marco Aurélio. 2019.

SILVA, Aline de Figueirôa. Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937). Recife: Cepe, 2010.

SILVA, Rafael Arruda; PINTO, Renato. USOS DO PASSADO E ESTATUÁRIO NAS REFORMAS URBANAS EM RECIFE NO INÍCIO DO SÉCULO XX. Cadernos do LEPAARQ (UFPEL), v. 14, n. 27, p. 53-70, 2017.

SILVA, Rafael Arruda et al. Ponte Maurício de Nassau: modernidade, espaço urbano e usos do passado nas reformas urbanas do Recife (1909-1920). 2019.

SCHAFF, Adam. História e verdade / Tradução Maria Paula Duarte ; revisão Carlos Roberto F. Nogueira. 6° ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1995.

SCHMIDT, M. A. M. dos S., & GARCIA, T. M. F. B. A formação da consciência histórica de alunos e professores e o cotidiano em aulas de história. Cadernos CEDES, 25(67), 297–308, 2005

SCHRÖDER, S. F. Catálogo de la escultura clásica, Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 362-366.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia: Com novo pós-escrito. Editora Companhia das Letras, 2015.

SEGAWA, HUGO. Ao amor do público : jardins no Brasil / Hugo Segawa. — São Paulo : Studio Nobel : FAPESP, 1996. FAPESP, 1996. — (Cidade aberta)

SETTE, Mário. Arruar: História pitoresca do Recife Antigo. 4 ed. CEPE: Recife, 2018.

SMOLE, Kátia Cristina Stocco. Múltiplas inteligências na prática escolar. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação a Distância, v. 80, 1999.

SOARES, Carmem Lúcia. Educação Física: raízes européias e Brasil. rev–Campinas. SP: Autores associados, 2001.

SOUZA, Maria Angela de Almeida. Posturas do Recife imperial. 2002.

SORJ, Bila. O feminino como metáfora da natureza. Revista Estudos Feministas, n. 00, p. 143-150, 1992.

SQUEFF, Letícia. Revendo a missão francesa: a missão artística de 1816, de Afonso d'Escragolle Taunay. Encontro de História da Arte, n. 1, p. 563-570, 2005.

STAVELEY, Eastland Stuart; LINTOTT, Andrew. Ictores. In: Oxford Research Encyclopedia of Classics. 2016.

STEWART, Peter. Statues in Roman society: representation and response. Oxford Studies in Ancient Cult, 2003.

SUETÔNIO Tranqüilo, Caio . As Vidas dos Doze Césares. São Paulo: Atena, 4ª edição, s/d.

TATLOCK, Jessie May. Greek and Roman Mythology. Century Company, 1917.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. Plural, v. 14, p. 9-32, 2007

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar. São Paulo: Difel, p. 01-22, 1983.

TUAN, Yi-Fu. Lugar: uma perspectiva experiencial. Geograficidade, v. 8, n. 1, p. 4-15, 2018.

WEDDLE, Polly. Touching the Gods: physical interaction with cult statues in the Roman world. 2010. Tese de Doutorado. Durham University.

WOOD, Susan Elliott. Roman portrait sculpture, 217-260 AD: the transformation of an artistic tradition. Brill, 1986.

ZANKER, Paul. Augusto y el poder de las imágenes. Anaya-Spain, 1992.